LOS ARCHIVOS PERSONALES DE INGMAR BERGMAN

EDITADO POR
PAUL DUNCAN Y
BENGT WANSELIUS

Lectulandia

«El cine y el teatro tienen un valor de entretenimiento completamente legítimo y puro, en el sentido de que hacen que las personas se olviden y se escapen de la vida cotidiana por un momento». — Ingmar Bergman

Desde 1957, año en el que realizó El séptimo sello y Fresas salvajes, Ingmar Bergman ha sido una de las principales figuras del cine internacional. A lo largo de una trayectoria de 60 años, Bergman escribió, produjo y dirigió cincuenta películas que definieron la concepción del individuo sobre sí mismo y su interactuación con las personas a las que ama, en películas como Persona, Secretos de un matrimonio o Fanny y Alexander.

Antes de su muerte en 2007, Bergman concedió a los coeditores TASCHEN y Max Ström el completo acceso a sus archivos en la Fundación Bergman y la autorización para reeditar sus escritos y entrevistas, muchos de los cuales no habían sido difundidos más allá de las fronteras de Suecia. Bengt Wanselius buscó archivos fotográficos por toda Suecia, descubriendo imágenes nunca vistas de las películas de Bergman y seleccionando fotografías inéditas de los archivos personales de numerosos fotógrafos. El editor Paul Duncan se reunió con un equipo de expertos en la obra de Bergman que trabajaron como editores colaboradores — Peter Cowie y Bengt Forslund y Ulla Åberg y Birgitta Steene — y que investigaron y redactaron un texto que, por vez primera, combinará la totalidad de los trabajos de Bergman en el cine y en el teatro. Tal es la profundidad de los escritos de Bergman, que la mayor parte de la historia está contada por el propio cineasta. Esta obra incluye también una nueva introducción por parte del actor, colaborador y amigo personal de Bergman Erland Josephson.

Los editores han tenido acceso directo a los archivos y documentos del Swedish Film Institute, de la Svensk Filmindustri, de la Sveriges Television y del Royal Dramatic Theatre, así como a otras muchas instituciones, editoriales y periódicos, haciendo de éste el libro más completo jamás publicado sobre Ingmar Bergman.

Lectulandia

Ingmar Bergman

Los archivos personales de Ingmar Bergman

ePub r1.0
Titivilus 11.11.2017

Título original: *The Ingmar Bergman Archives*
Ingmar Bergman, 2008
Traducción: Gemma Deza Gull, Antonio M. Regueiro, González Barros
Edición de textos: Paul Duncan
Redacción y maquetación de la edición en español: LocTeam

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Que empiece la función…

Por Erland Josephson

El nombre del chico era Ingmar. El nombre del joven prometedor era Ingmar Bergman.

Más tarde se convirtió simplemente en Bergman. El nombre de Bergman es Bergman.

Nadie es tan Bergman como Bergman. Bergman quiere ocultarse. Bergman quiere llamar la atención. Bergman concede entrevistas y dice que ha dejado de conceder entrevistas hace mucho tiempo. De vez en cuando reside en su propia fama; esto, después de todo, tiene sus ventajas. A Bergman no le interesa su posible inmortalidad; los cementerios están llenos de personas imprescindibles. La eternidad le muerde la cola a la eternidad. El tiempo pasa. Bergman no se aburre nunca. Su genio juguetón hace girar el mundo.

¿Quién dice que la vida es gris y aburrida? ¡Qué tontería! Con un alegre rugido Bergman le da color. El gris abarca un mundo de innumerables tonos de gris. En *Los comulgantes* unas personas grises se mueven por un paisaje gris. Todo es distancia. Todo es remoto. Todo es Suecia: un país frío, escasamente poblado por almas solitarias. Bergman no se enfrenta al gris, lo conquista.

El gris endereza el alma.

Es divertido aburrirse. Bergman disfruta de su dosis diaria de refrescante irritabilidad. Amonesta y predica, rechaza y dicta; él es tanto obispo como general…

Las personas se sienten muy cómodas en su traje. Los generales parecen generales. Los obispos parecen obispos. Los directores parecen directores. Bergman parece Bergman.

Pasa tan desapercibido que llama la atención. Se pone algo de un color cerveza indefinido para presumir de su anonimato. Es difícil imaginarse a Bergman desnudo.

Le observan constantemente. El estómago le da problemas. Tiene el intestino alterado. Es el exhibicionista visceral arquetípico, que envía boletines acerca del estado de su cuerpo y de sus funciones. Bergman está dolorido. Le aflige el poder del mito. El dolor es una cuestión del alma. La oscuridad y la soledad cuentan como una prima en este negocio.

Necesita adoptar un entretenido aire de desesperación. Preferiblemente delante de un público.

Bergman quiere dormir ahora, pero su voraz capacidad lo mantiene despierto. Alucina. Toda la sala está llena de actores. Hay actores en todos los rincones. Se suben o se sientan unos encima de otros. Susurran y gritan. Le imitan y le ridiculizan; amenazan con anunciar al mundo que es un falsario y un charlatán. Los intérpretes se mezclan en una coreografía aventurera que no puede controlar. Está impotente. Quiere dirigir la noche, controlar la luz y la oscuridad, como en el teatro.

En el mundo de Bergman, la luna está siempre llena.

Se rinde tratando de dormirse a altas horas de la madrugada. Se supone que contar ovejas saltando vallas debe hacerle dormir. Pero las ovejas son aburridas. Bergman comienza a contar sus éxitos para lograr algo de paz. Le atraviesan.

El éxito, murmura.

Éxito, éxito, éxito.

¡Desastre!

Éxito.

Necesita controlar sus ángeles y sus demonios.

Éxito, éxito.

Bergman debería vigilar para no verse reducido a un monumento, a una marca registrada. Vigila. Tiene cuidado. Está realmente alerta.

Está extremadamente presente cuando está presente. Está extremadamente presente incluso cuando está ausente.

Bergman es joven y está lleno de buena vida. Se hace pasar por un agitador y asalta la tiranía del buen gusto. Tocado con una boina, una amante y un aura misteriosa bien ensayada, va seguido de su irresistible creatividad, estimulado por su propia risa demoníaca y por sus asombrosos arrebatos.

Incluso cuando era adolescente Bergman predicaba que dirigir es un oficio que se aprende por experiencia.

Su hambre de experiencia es insaciable; penetra y se impone en toda clase de situaciones. Pronto rebosa toda clase de experiencias posibles e imposibles. Trabaja como ayudante en la Ópera de Estocolmo, dirige a estudiantes de instituto con interés por el teatro, expulsa al restaurador de la asociación de estudiantes de su restaurante; los estudiantes no deberían limitarse a sentarse a la mesa y comer, ¡deberían subirse a las mesas y actuar! Brama en los teatros al aire libre y organiza un jaleo en el Teatro Boulevard de Estocolmo. Lucha contra la falta de recursos. Ridiculiza y alienta. Estimula sin cesar. El teatro debería adorar a todos. Todos deberían adorar el teatro. Eso es algo que hasta un niño tiene que comprender. ¡Precisamente! Debería haber obras infantiles en el repertorio; debería haber amor, debería haber temor. Qué demonios, Caperucita

Roja podría muy bien comerse la casita de chocolate; ¿por qué no matar dos pájaros de un tiro? No trastorna realmente a los niños, pero quizá Bergman y los actores rozan el temor. Se pone en escena como el radical director diabólico, con «berrinches pedagógicos» meticulosamente preparados. Bergman despierta curiosidad. Muchos quieren verle trabajar. A él no le importa. Escenifica un espectáculo. Es un acto de imaginación, de talento, de buen oído. Resplandece. Hay constantes sorpresas. Surgen momentos de concentración absoluta en torno a Bergman, un contacto excepcional con las posibilidades del arte del teatro.

Una mujer se abalanza sobre él después de un ensayo. Le dice a Bergman siniestramente: «Yo también soy una neurótica».

Bergman se da cuenta de que hay más experiencias que disfrutar ahí fuera.

Goethe afirma: «Es esencial comprometerse antes de que sea demasiado tarde».

Bergman está de acuerdo.

Schiller afirma: «La única cualidad de la que un artista puede estar orgulloso es de su diligencia».

«Bien dicho», piensa Bergman.

Así que se trata simplemente de acometer a la burguesía gobernante, y de hacerlo con gran entusiasmo y convicción. Agita el mundo con sus alarmantes estudios sobre la mentira y la crueldad; fisgonea en los secretos recovecos de la sexualidad, en la violencia del mal y en la desgracia del odio. ¡Eso sí que remueve la olla! Bergman pasa al ataque, incluso contra sí mismo. La vida es suciedad y degradación, le pone de buen humor. Merece consuelo. Todo su cuerpo larguirucho está pidiendo consuelo. El dolor alimenta al dolor, pero la alegría requiere un esfuerzo especial. ¡Consuélame! ¡Soy tan condenadamente feliz! Él es el

órgano y la catedral. Se ha desencadenado la música. Hay trompetas y trombones, hay arpas y mandolinas. Tocan una melodía suplicante y redentora.

En sus manuscritos, sin embargo, se amontona una cosa espantosa tras otra. La condición humana apesta. La vida es una representación espantosa. Es mórbida. Bergman está totalmente decidido a satisfacer la necesidad que todos tienen de sentirse indignados y disgustados, y de condenar. Arroja fuera montones de suciedad y de equívocos. Quiere que se enfrenten con él: le da libertad. Envía obras de teatro y guiones cinematográficos a productores, lectores, papas menores, estrellas del pop y mujerzuelas desaforadas; a cualquiera con una posición de autoridad.

Un dramaturgo de servicio en la radio sueca recibe una obra de teatro titulada *Unto my Fear*. Apesta a Bergman. Hay ancianos asquerosos y abuelas mugrientas: esa clase de cosas todavía escandalizaba en los años cuarenta. «¡Este tipo es un baboso de mierda!». Pero el dramaturgo de servicio teme no ser suficiente explícito. Su «¡NO!!!!!!!!!!!» va seguido de once signos de admiración.

«¡Ahora, maldita sea, en la más profunda comunidad fraterna!, vamos a retratar la soledad de la humanidad. ¡Ensayemos!».

Bergman agarra a los actores, literal y metafóricamente. Sí, literalmente. Sujeta al actor por el brazo y le guía en escenas irresistiblemente imaginativas; es característico y edificante. La mano en el brazo parece amable y amistosa, pero la presión sugiere una misteriosa forma de agresión, una especie de salto mortal emocional: contagiosa, alarmante, divertida, cargada de arriesgadas exigencias. Antes, los directores rara vez tocaban a los actores. La firme presión de la mano de Bergman es innovadora. Su tenaza es una expresión de simpatía o pertenece a su reserva de

espontaneidades premeditadas, diseñadas para estimular a los colegas perezosos.

«Creo que es hora de un berrinche pedagógico», piensa Bergman.

¡Y entonces se arma la marimorena! Choques, estallidos, portazos, artistas que lloran, luces que parpadean, comerciales aterrorizados, ayudantes de dirección que huyen y acomodadores oficiosos.

«Anima las cosas —dice Bergman—. Ensayemos».

Después de que una reciente operación de cadera a una edad avanzada Bergman se tira de repente al suelo y muestra al asombrado reparto cómo hay que hacer los saltos mortales más complejos. Cuerpo y alma giran a gran velocidad cuando Bergman juega con sus propias experiencias y con las de otros. A todos nos domina un ansia imperiosa de unirnos a él, y ya no nos atemorizan las crueldades, los temores, las inseguridades y las humillaciones del juego. Hay que atreverse a dar el salto desde el desconcierto hasta la libre y fácil confianza. La vida es una enorme representación. Vivir es una tarea de dirección.

Tiene la furiosa necesidad de compartir perspicacia y experiencia. Bergman combate cualquier tendencia de los actores hacia el culto privado y el narcisismo elegante.

Bergman es el maestro del juego, y todo comienza con el texto. Bergman existe en el guión y el guión, en Bergman. Ensaya diferentes enfoques. Desafía los límites sin romperlos cuando ensayamos nuestras transformaciones internas y externas. Puede verse embargado por una sensación de poder estimulante. Ahora el actor Johan Rabaeus tendrá que afeitarse la cabeza; ¡vaya que sí! Estamos hablando de uno de los papeles principales de *Las variaciones Goldberg*, de

George Tabori. Rabaeus, el actor, tiene una gran cabellera de hermoso pelo rizado y Bergman, el director, posee tan solo una coronilla casi rapada. Se convierte en una discusión importante. Se alcanza una solución de compromiso. Rabaeus recibe permiso para cubrirse los rizos con un gorro de plástico ingeniosamente diseñado, que tiene la ventaja adicional de mantener a raya los celos de Bergman. «El teatro es cuestión de maquillaje, polvo y locura», dice un actor. Podría haber hablado también de bigotes pegajosos, barbas enredadas y patillas tupidas. El actor quiere defender su derecho a su propia cara, a su propia voz, a su propio cuerpo. El director se reserva el derecho a invadir la integridad personal del actor. Sí, de hecho, es su deber hacerlo.

Bergman tiene la responsabilidad del reparto de un drama televisivo del que quiero formar parte. Quiero interpretar al escritor Hjalmar Bergman: gordo, borracho y desdichado. A Ingmar Bergman nunca le han gustado esa clase de propuestas, y no me considera adecuado para el papel. Dice: «Excelente sugerencia. Lo único que tienes que hacer es engordar veinte kilos». Yo digo: «Entonces lo haré». Ingmar obtiene un certificado médico que indica que engordar tanto en tan poco tiempo podría matarme.

Bergman no querría matarme, ¿verdad?

Estamos ensayando *Las bacantes*, de Eurípides. Bergman está furioso. Me tira de la barba, agita mi papada, me pisa los pies, me tira del pelo y concluye: «¿Realmente tienes ese aspecto?». La razón de que esté enojado es que he pasado un fin de semana en París sin decírselo en lugar de prepararme para los ensayos de la semana siguiente.

Se escenifica una bronca bien expresiva delante del reparto y de los técnicos, que la presencian con una mezcla

de temor y fascinación. El director y yo ponemos nuestra amistad en cuarentena durante un par de semanas.

Las cosas se ponen aún peor cuando rechazo el papel del fantasma en *Hamlet*. He recibido otra oferta para participar en una producción de televisión en Italia que deseo aceptar, «Si prefieres una telenovela italiana a mi producción de *Hamlet*, no produciré tu drama radiofónico *One Night in Sweden in the Summer*». «Ojo por ojo». Somos como dos niños en un cajón de arena. Nos movemos a la deriva durante casi un año, buscando ese clima sano y terapéutico que antes nos llenaba de tanta confianza y alegría.

Tenemos que hacer un esfuerzo. Es más fácil redimirse con los enemigos que con los amigos.

Los demonios están furiosos. Todo es caos. Bergman es mezquino. Bergman es amable.

Bergman ofende. Bergman consuela. Bergman rechaza. Bergman estimula.

Bergman parece sincero. El edificio entero parece estar lleno de sinceridades mal avenidas. Todo es espantoso, pero está bajo control. Nuestras emociones se hallan en un estado de alerta, abiertas tanto a la crueldad como al consuelo. El arte consiste en intentar conseguir el poder. Tratar de obtener el control. La vida puede describirse e incluso componerse. En algún lugar, a pesar de todo, existe orden.

El actor Blomberg lleva mucho tiempo queriendo trabajar con Bergman. Al fin y al cabo, Bergman tiene un gran talento para poner en libertad la creatividad de un actor. Blomberg interpreta a un hidalgo siciliano en *El cuento de invierno*. Es solo un papel secundario, pero contiene un monólogo largo, extraño y aburrido. Blomberg es hábil con el verso, conoce bien el universo de Shakespeare. Pero sigue siendo aburrido, así que ¿qué se hace con un pasaje tan

prolijo? Bergman llama al actor Kjellson, quien recibe el encargo de escuchar las invectivas de Blomberg. Kjellson se verá dominado por el impulso irrefrenable de hacer pis y encontrará las maneras más sublimes de demostrarlo. Blomberg se convierte en un monótono pelmazo a quien nadie escucha. Todos siguen la heroica pugna de Kjellson contra la llamada de la naturaleza. Es irresistiblemente cómico. Es concreto. El público se parte de risa y Blomberg sufre. En el mundo de Bergman, los actores son amenazados y liberados al mismo tiempo.

La realidad está llena de realidades, es difícil de asir, es evasiva. El arte es la más real de todas las realidades. Los asuntos prácticos requieren soluciones prácticas. Junto con un diseñador de iluminación bien formado, Bergman —y no Dios— hace la luz, aunque a veces se afirme que Dios participa. Bergman es reacio a hablar de visiones artísticas. Prefiere ceñirse al oficio. Tiene un sólido conocimiento de sus herramientas. La escena giratoria, los proyectores, el panel de iluminación, la mesa de sonido, el presupuesto, la publicidad, la mesa de montaje, el proyector, la cafetera, la grúa, la grabadora, la parrilla de iluminación y el ciclorama. Nadie debería poder engañarle cuando se trata de ilustrar y dominar la realidad, tal como se crea a través del arte. No quiere parecer inseguro ni verse sorprendido. Bergman odia las sorpresas. Amenazan con ir minando las aristas de su autoridad; se pueden perder el control y la iniciativa. Alguien grita que el panel de iluminación está ardiendo. Bergman dice: «Contadme otra cosa que tampoco me importe un pito».

La realidad puede cambiar y ser cambiada. Atenta contra su control.

Durante los revolucionarios años sesenta el equipo del plato amenaza con tomar medidas si no obtiene más

influencia sobre la historia cinematográfica y su intención. El director de producción le dice a Bergman que el equipo está esperando respuesta, y él quiere saber qué debe hacer. «Vamos a desmontarlo todo y mandarles a casa», dice Bergman. La revolución se para en seco. El rodaje de la película continúa.

Pero ¿cómo se puede controlar una realidad formada por detectives fiscales y funcionarios gubernamentales, un mundo donde los artistas se consideran parásitos dudosos, peligrosos y diabólicos?

De repente, durante un ensayo de *La danza de la muerte*, de Strindberg, dos fornidos policías vienen a llevarse a Bergman. Le trasladan a la comisaría, acusado de evasión fiscal, irregularidades y fraude. Bergman piensa para sí: esto es un desastre; este es el aspecto que tiene un desastre.

Toda su estructura de control, su red de realidad, intrincadamente tejida, se estrella. Asustado y humillado, Bergman acaba en el manicomio y huye hacia un estado de ánimo en el que Bergman ya no reconoce a Bergman.

Cuando finalmente es absuelto de todos los cargos, logra desarrollar una rabia constructiva que le da fuerzas para abandonar el Norte frío y mezquino con drástica firmeza, como lo hicieran Ibsen, Strindberg y los demás muchachos. Bergman abandona Suecia como Suecia ha abandonado a Bergman. Desprecia el país que ha cuestionado su honor. Su constante curiosidad y su sed de experiencia le ayudan en su destino de emigrante.

Se establece en Munich. Allí es donde va a vivir su vida, allí es donde va a trabajar, y allí es donde va a encontrar su maldito lugar. Suecia está muy lejos.

Pero, como escribió una vez el poeta Carl Jonas Love Almqvist, el genio más grande de todos nuestros brillantes emigrantes: «Tan solo Suecia posee grosellas suecas». Las

preferencias de Bergman se decantan por el crujiente pan sueco y la nata agria sueca. Los sábados recibe algo especial: dos galletas de jengibre con su nata agria. Todas las semanas el hijo pródigo recibe por correo aéreo estas exquisiteces.

Los funcionarios alemanes de aduanas simplemente no lo entienden. Después de todo, la mejor leche fermentada que Oriente puede ofrecer se consigue en Alemania.

¿Qué tiene de malo el yogur turco?

Y ahí está Bergman, sentado a la mesa del desayuno, leyendo periódicos alemanes. De repente se levanta, y grita: «¡Tan solo Suecia posee grosellas suecas!».

Su estómago añora el hogar.

Bergman regresa después de ocho años en el exilio.

El nombre de Bergman es simplemente Bergman.

Le va bien.

Se ocupa de las cosas, domina y conspira; dirige y dirige y dirige.

Sus cuadernos están llenos de escenas y relatos. Mayúsculas.

Odia Estocolmo. Adora Fårö. Es casi tan loco como sabio. Es su propio motor. El mundo entero le envía estatuillas, diplomas y premios. Besa a presidentes. Mitterand le besa a él. Chaplin y Stravinsky están al teléfono. Éxito, éxito.

Éxito

¡Desastre!

Ingrid, su mujer, se muere.

El mundo que rodea a Bergman emigra.

La soledad adopta un matiz diferente.

El viento amaina. La tormenta brama.

El silencio es amenazador.

Él está incansablemente ocupado.

Bergman reúne datos acerca de sí mismo constantemente. La documentación es cuestión de datos. Los datos ilustran la realidad. Él colecciona realidades. Es un coleccionista de impresiones.

Hay un barullo de cartas, manuscritos, fotografías y material biográfico; hay montones de recortes de periódicos, cajas y archivos. Está extremadamente presente en su coleccionismo.

¿Qué ve Bergman cuando se mira en todas esas imágenes? Hace películas «entre bastidores» que supuestamente muestran el trabajo en el estudio cinematográfico y en el teatro. Constituyen un género en sí mismas. Presentan una visión franca de nosotros, breves momentos en que nuestra sinceridad borra nuestros egos más afectados. Pero Bergman interpreta a Bergman. Es importante para él que su imagen muestre su ternura y tolerancia, pero también su dominación completa. Se debate. Escribe un diario, un cuaderno de bitácora. Hay abundancia de relojes y calendarios. Es como si quisiera planificar incluso el tiempo.

Ingmar murió el 30 de julio de 2007. Pensé que eso me haría más fácil escribir sobre él, que su muerte definiría mejor una cosa u otra. Sin embargo, experimento cierta reluctancia que creo que refleja la impresión que dejó Ingmar.

Me pregunto si realmente quería morir o podría haber logrado continuar la lucha de seguir viviendo. Es como si, escribiendo acerca de él, tratase de encontrar un modo de acercarle a mí, protegiendo mis imágenes de él y con él.

Mucho de lo que he escrito y hecho en la vida es parte integral del diálogo que se desarrolló entre nosotros. Yo quise que nos encontráramos, quise que él me comprendiera y que creara parte de mis realidades. Ahora está muerto y

no sé quién o qué me convencerá. ¿De qué? Bueno, Ingmar debe ser tan amable de explicármelo personalmente. Pensé que sería posible continuar nuestras conversaciones, pero todavía no me he dado cuenta de que las cualidades más atrevidas, más difíciles, alegres e interesantes de Ingmar lo volvían incalculable, imprevisible. Aun en la muerte. Yo le conozco para siempre, nunca más. En nuestras conversaciones interiores reina un completo tumulto entre el anhelo de claridad y la búsqueda de la oscuridad que habitaba en sus percepciones. Un embriagador reconocimiento de que la eternidad está contenida en el momento.

Estas realidades con Ingmar son tan intensas que a veces dudo que hayan ocurrido en realidad; creo que las invento en el mismo momento en que me siento tocado por su presencia.

Pocos días después de su muerte hice una búsqueda en internet para asegurarme de que había existido realmente. Obtuve 5 990 000 correspondencias. Para comprender esta cifra hice una comparación con el rey de Suecia, Carlos XVI Gustavo, que produjo 931 000 correspondencias. «¡Viva el Rey!». Y pensé para mí: «Ah, existió realmente, y por lo tanto yo también». ¿Es eso lo que condujo a Ingmar a documentar su propia realidad ante sí mismo de una manera tan intensa y brillante, ese firme conjunto de documentación?

Le venero, y siento que he recibido mucho a través de él: su clara visión dramática, sus imaginativas producciones teatrales y su lealtad a los textos. Estoy profundamente impresionado y conmovido por él. Era agresivo, era compasivo, era perspicaz. Era un hombre para quien el poder era importante. Todavía es una persona poderosa, aun en la muerte.

Mi esposa Ulla y yo vimos a Ingmar por última vez el 13 de julio. No deseaba recibir visitas, pero cuando preguntamos si podríamos verle dio su consentimiento, y viajamos a Fårö.

Estaba allí acostado en su cama y era tan hermoso… Nos abrazó y le dijo cosas a Ulla que yo no pude oír. Fue muy conmovedor.

Era una de las personas más vibrantes que jamás he conocido, y allí yacía, pensando para sí que era absurdo estar yaciendo allí.

Fue un encuentro intenso. No lo puedo describir con exactitud, y tampoco quiero hacerlo. Uno no debe expresar sentimientos prematuramente, antes de reconciliarse con sus propias emociones.

Ingmar había dirigido su propio funeral hasta el mínimo detalle. Quienes asistimos a él formamos parte de una obra de arte, llena de revelaciones acerca de la vida y de la muerte. Los demonios se habían sosegado y nosotros, todos los que participamos en aquella representación, nos llenamos con los papeles que él nos había confiado y con el papel que nosotros le habíamos dado a él. Conmovidos y divertidos, tristes y asombrados, nuestra tarea fue ilustrar el amor, el dolor, la muerte, la alegría, la vida y la franqueza. Durante un breve momento, todos quedamos libres de la ironía que a veces enturbia nuestra relación con las palabras más sencillas y más puras.

Observo la llegada de los ancianos de Fårö que cargan con el ataúd de Ingmar. Es como si surgieran directamente del mar. Es un poco cuesta arriba. Es inolvidable.

Fin.

Capítulo 1

EL APRENDIZ

Introducción

Por Birgitta Steene

Marionetas y demonios

Birgitta Steene *Ingmar Bergman (1918-2007) se crió en un entorno clerical burgués mucho antes de que en Suecia se instaurara el estado del bienestar laico. Sus recuerdos más vivos de la infancia guardan relación con el hogar paterno, la casa rectoral situada en las instalaciones del hospital privado de Sophia, en el barrio de clase alta de Östermalm, en Estocolmo, así como con el enorme apartamento que su abuela materna poseía en la ciudad universitaria de Upsala. La mente aparentemente apacible pero creativa de Bergman no tardó en inducirlo a explorar los perímetros imaginarios de un teatro de marionetas casero y la magia de un proyector de cine primitivo, juguetes ambos que formaban parte del cuarto de juegos. En este papel de titiritero infantil y futuro cineasta, Ingmar Bergman asumió la tarea de ser el que movía los hilos, si bien contó con la asistencia de un reducido «equipo» integrado por su hermana pequeña, Margareta, y algunos*

compañeros de juegos. A una edad muy temprana empezó ya a experimentar con la yuxtaposición de música (discos) y el diseño de escenarios en su teatro de marionetas, así como con la elaboración de «guiones» sencillos para su proyector de películas, y en ocasiones incluso encarnó algún papel en pantalla.

Su adorada abuela, Anna Åkerblom, falleció cuando él tenía 12 años, pero antes Ingmar Bergman, un niño enfermizo, había disfrutado de largas estancias con ella en Upsala y en su residencia estival en Dalecarlia. Pese a ser una mujer estricta y con valores firmes, Anna Åkerblom concedía a su nieto una libertad de la que carecía en el hogar paterno para deambular por la ciudad y el campo. Estas excursiones en solitario estimularon su agudo talento para la observación que posteriormente percibieron sus colaboradores. Otro aspecto importante de la vida con la abuela eran las frecuentes incursiones en salas de cine locales, a las que seguían largos debates sentados a la mesa de la cocina mientras compartían una taza de cacao caliente. El apartamento de la abuela, con su mobiliario recargado, intacto desde el día de su boda unos cuarenta años antes, sus nueve relojes haciendo tictac, sus numerosos cachivaches viejos y sus pequeñas estatuas iluminadas por la luz solar que se filtraba a través de las persianas echadas, estaba invadido por una suerte de magia atemporal. Bergman recreó todo ello en las escenas inaugurales de su película Fanny y Alexander*, si bien antes ya lo había utilizado para ambientar dos de sus primeras obras teatrales:* Unto My Fear (Sobre mi miedo) *y* La ciudad*. La vida en la casa familiar de Estocolmo era muy distinta. Entre sus padres, Erik y Karin, existía una tensión casi constante apenas contenida, y el pequeño pronto aprendió a mantenerse al margen y «mentir». En la fantasía encontró un modo de evadirse. Con el paso de los años incluso*

llegaría a contemplar su entorno familiar como un escenario teatral en el que el círculo de costura de su madre o los parroquianos que visitaban a su padre en la iglesia constituían el público o los figurantes de una representación.

La escuela nunca fue su lugar favorito, tal como atestigua su primera película, Tortura *(1944). Parece que fue un niño un tanto marginado. Sacaba buenas notas en lengua sueca y también en historia, pero detestaba las matemáticas y la geografía. Sus momentos más felices los vivía en los ratos de ocio en los que dejaba volar su imaginación en el cuarto de los juguetes de casa y durante sus visitas a las matinés de cine de los sábados. A los trece años de edad un pariente rico le regaló 64 coronas y se las gastó íntegramente en una librería de viejo de la ciudad, donde adquirió una edición de las obras completas de Strindberg. August Strindberg lo acompañaría durante toda la vida.*

La autobiografía que Bergman escribió en 1986, Linterna mágica*, narra la historia de una vida reconstruida por un abogado con memoria selectiva, una autobiografía que, en palabras de Roland Barthes, se niega a admitir que es una novela. Pero como artista, Bergman siempre transformó la realidad en ficción. Aisló escenas primordiales de sus vivencias infantiles y las utilizó como motivos y puertas de acceso a su obra creativa. Una de ellas es la «escena del cuarto oscuro». Los azotes eran uno de los castigos impuestos a los niños en el hogar de los Bergman, tras lo cual en ocasiones se encerraba a los pequeños en un armario oscuro en el cuarto de juegos. El armario era la ubicación de la linterna mágica de Ingmar, pero en su imaginación se convirtió también en la morada de unos duendecillos traviesos a los que les gustaba mordisquear los dedos de los pies a los niños desobedientes. La temática del*

cuarto oscuro aparece en varios filmes de Bergman, como La hora del lobo*, y más claramente en* Fanny y Alexander*, cuando el obispo castiga a Alexander.*

Bergman supo desde muy niño cuál era su vocación, pero en su familia se daba por sentado que el cine y el teatro podían ser aficiones y pasatiempos, pero no carreras con futuro. Pese a ello, cuando en los últimos años de su adolescencia rompió relaciones con sus padres tras una fuerte discusión, la suerte estaba echada. Al poco se abría camino en la dirección teatral, cosa que a su vez lo condujo a la escritura de guiones y la dirección cinematográfica. Sus años de aprendizaje como aficionado y semiprofesional, iniciados en 1938, revelaron en él un talento de peso que sus progenitores y maestros de escuela habían considerado un mero juego infantil. Entonces Bergman encontró su lugar en la sección amateur *del Mäster Olofsgården, en el casco antiguo de Estocolmo, donde se convirtió en director teatral casi de la noche al día, dando muestra de una capacidad que era tan cierta en 1938 como en 2003, cuando llevó a escena su última producción teatral en el Dramaten. Bergman era un artista entusiasta y sumamente ambicioso con una enorme capacidad de trabajo y un gran conocimiento de todos los aspectos de una función, desde el reparto hasta la iluminación, pasando por el diseño de decorados y la adaptación al ritmo y los movimientos de los actores, a los que admiraba y respetaba.*

Para cuando el guión de Tortura *se llevó a la gran pantalla, en 1944, Bergman ya había dirigido al menos 34 obras en media docena de teatros distintos. A lo largo de toda su vida, fue la actividad teatral de Bergman lo que más admiraron sus compatriotas suecos, si bien tras su irrupción en la escena internacional del cine en la década de 1950 sus producciones cinematográficas recibirían mayor atención en el extranjero. Bergman continuó compaginando*

ambas actividades, teatro y cine, hasta el final de sus días... en un lapso de tiempo que cubre más de la mitad de la historia del medio cinematográfico.

Tortura

Hets (1944)

Una película honesta

Peter Cowie *En 1942, Ingmar Bergman fue contratado como «guionista esclavo» por la Svensk Filmindustri (SF), donde, junto a otros colegas, leía, comentaba y reescribía guiones para el estudio cinematográfico sueco*.

Allan Ekelund El salario mensual que recibía de SF era importante para él, pues se había casado joven y ya tenía un hijo. El sueldo consistía en una cantidad fija a la que se sumaban bonificaciones si escribía algún guión o cualquier otra cosa. Ingmar escribió en esta época uno de sus primeros guiones, titulado *Miedo a vivir/Confesión*, y lo discutimos muy seriamente, puesto que demostraba su talento. Luego escribió *Tortura*.

Ingmar Bergman Estuve enfermo el verano siguiente a mi graduación (1937) y *Tortura* me vino de repente. La escribí de forma ininterrumpida en un viejo cuaderno de ejercicios de latín que ya había empezado a utilizar. La cadena de acontecimientos simplemente se me ocurrió; fue algo compulsivo. Cuando la acabé, la leí del tirón, me sentí aliviado y enterré aquella, mi primera, única, y, esperaba, última pieza escrita en la voluminosa oscuridad de una vieja cómoda. El modo en que *Tortura* regresó del olvido, salió a la luz, se revisó y se convirtió primero en un guión y

finalmente en una película es una historia curiosa, pero completamente distinta.

Peter Cowie *Bergman entregó su sinopsis, con fecha de 22 de marzo de 1943, a SF y el estudio se la envió al director de cine Gustaf Molander, quien devolvió sus comentarios el 18 de abril de 1943*.

Gustaf Molander Para alguien que ha padecido muchos guiones suecos, con sus argumentos banales y trillados, sus personajes irreales, sus farsas estúpidas y baratas y sus musicales románticos con protagonistas trasnochados, esta sinopsis, pese a sus carencias, supone una bebida refrescante, tal vez no tanto un vaso de agua fresca de manantial como una gran jarra de licores aromatizados que queman en la garganta y hacen que uno se atragante al principio, pero que acaban dejándole buen sabor de boca. Se trata de una película honesta, una película con un objetivo. Dicho de otro modo, es interesante y cautivadora, algo que rara vez ocurre. Sin embargo, el manuscrito tiene un defecto imperdonable que eclipsa todos sus méritos: hay *tanto más* que decir acerca de este tema de lo que destapa el dramaturgo... incluso teniendo en consideración la extensión limitada de una sinopsis. La narración es demasiado tendenciosa y estrecha de miras; solo ataca el mal, lo grotesco y la tragedia. El autor olvida que no puede haber sombra sin luz, que el mal no puede existir sin su contrario. Debido a su incapacidad para describir al sujeto y su entorno de una manera objetiva, el autor consigue algo que tal vez no pretendiera: estigmatizar a toda una profesión y desacreditar a una institución; no hay ni un solo profesor honesto y la escuela es toda maldad. Y es una lástima, porque esta idea tiene mucho más que ofrecer. Sin embargo, habida cuenta del temperamento del guionista, de su imaginación y su excelente caracterización, una revisión basada en una mayor profundización y un enfoque más

abierto podría derivar en una película cuyo apasionante realismo la haría despuntar entre la mayoría de las cintas producidas en los últimos 15 años. Personalmente, siento un vivísimo interés por este proyecto, como *punto de partida* y *base para un posterior desarrollo*, y me gustaría verlo convertido en un guión completo.

Debo añadir, sin embargo, que no recomiendo una traducción directa de la sinopsis en un manuscrito. En su forma presente, la historia no es adecuada para el medio cinematográfico. No porque sea impactante; si se la desposeyera de su acritud, amargura y audacia juvenil, perdería todo el sentido, sino porque podría no ser *solo* impactante, inquietante y aterradora. Este sesgo en la elección del enfoque y el argumento, las situaciones y los personajes, no solo hace el filme menos atractivo para el público, en mi opinión, también le resta equilibrio creativo. Ha impedido al autor elaborar una descripción ponderada de las escuelas modernas, de los defectos del sistema educativo actual, de sus momentos brillantes y esfuerzos. Los guionistas suecos siempre han sido reacios a combinar seriedad y diversión, tragedia y humor. No se percata de que Charlie Chaplin es un personaje trágico, de que incluso un funeral tiene sus momentos divertidos y de que un héroe no tiene necesariamente las virtudes viriles y cualificaciones sexuales de un Edvin Adolphson. Ingmar Bergman es demasiado bueno para este tipo de pamplinas y todos estos clichés, pero olvida que un rayo de luz puede penetrar a través de la ventana del aula, de las escaleras de cuerda del gimnasio o en un campo de fútbol. Olvida que una brisa fresca sopla alrededor de la juventud moderna. Olvida el deporte, la iniciativa, las ganas de vivir y la fuerza de la determinación. Pero, sobre todo, olvida que existen profesores de pelo cano que lo han sacrificado todo por su profesión y por sus alumnos, y que muchos hombres

guardan recuerdos hermosos y agradables de sus días de escolares.

El defecto de este manuscrito es su pesimismo tendencioso. No quiero decir con ello que el relato sea falaz ni los personajes exagerados. Yo mismo he tropezado con Calígula. De hecho, aún recuerdo dos ejemplos de este tipo. Uno de ellos era un profesor de mi escuela de secundaria en Norrköping. Enseñaba lenguas modernas, lo cual probablemente explica que ninguno de sus alumnos acabara encerrado en un sanatorio. De haberse especializado en gramática latina, las repercusiones podrían haber sido catastróficas. Solía pasear por los pasillos que quedaban entre los pupitres y clavarles a los estudiantes el puntero en el cuello. Le encantaban los cambios repentinos y las sorpresas traicioneras; provocaba respuestas incorrectas y se deleitaba sembrando el terror. Era sadismo en su más puro estado. Por lo que yo sé, no mató a ninguna prostituta —como el Calígula de Bergman—, posiblemente porque la única dama en esa línea de negocio en Norrköping era una mujer durísima. Mi segundo Calígula impartía clases en Estocolmo. Su asignatura: cristianismo. Era un caballero de mediana edad y aspecto pulcro, buenos modales, siervo de Cristo, licenciado universitario, sacerdote y capellán del rey. A la edad de sesenta años lo expulsaron de unos baños públicos que había en la ciudad por comportamiento indecente. Siempre tenía un par de favoritos y se dedicaba a atormentar al resto de la clase. Aquel año yo cursaba tercer curso. Todo esto sucedió hace 41 años, pero las lecciones de cristianismo del capellán siguen acechándome en mis pesadillas, y dudo que tal fuera el objetivo de introducir el cristianismo en Suecia.

Pero también he conocido a otros profesores, como sin duda debe haber hecho Ingmar Bergman. Recuerdo a un anciano director de colegio que una noche se presentó en mi

casa. Había ocurrido algo, algo que suponía un gran problema para mí. Aquel viejo caballero conversó conmigo en tono afable durante dos horas.

Aún sigo tropezándome con él en la calle de vez en cuando (es octogenario) y, cuando lo hago, se me hace un nudo en la garganta. Conocí además a otro anciano maestro, uno de los hombres más eruditos y bondadosos que he encontrado en mi vida. Solía visitarlo, incluso mucho después de haber terminado mis estudios, hasta su muerte. Sus anécdotas sobre antiguos alumnos, a muchos de los cuales recordaba por su nombre, no solo eran sumamente entretenidas, sino que reflejaban una larga vida de amor por la juventud.

Tengo motivos para ser prolijo. Me gustaría que el autor de *Tortura* revisara su sinopsis adoptando un planteamiento nuevo y más abierto de miras en aras de explotar todas sus posibilidades. Si le interesa hacerlo, es decir, si no lo considera demasiado contradictorio con la finalidad y la esencia de su manuscrito, podría obtener un resultado muy positivo. Podría producir un filme tan directo y franco como pretendía, pero a su vez también completamente real y justo. Y no dejaría, tal como hace ahora, un regusto retorcido y amargo.

Ingmar Bergman Stina Bergman me mostró su informe, mientras me reprochaba dulcemente mi atracción por lo lúgubre y espeluznante.

«A veces eres igual que Hjalmar». Recibí esto como el mensaje de un Poder Supremo. Un modesto orgullo me hacía temblar por dentro. ¡Hjalmar Bergman era mi ídolo!

Peter Cowie *En un instituto de Estocolmo, Jan-Erik (Alf Kjellin) estudia duramente para su examen de acceso a la universidad. Su aborrecible maestro de latín (Stig Järrel), apodado «Calígula», humilla a sus alumnos y se ceba con Jan-Erik en particular. Calígula es tan inestable y sádico*

como el sobrenombre clásico sugiere. Jan-Erik conoce a Berta (Mai Zetterling), que trabaja en un estanco cercano, y le cuenta sus penas. Berta, por su parte, le explica que está aterrorizada porque por las noches alguien la persigue y sus movimientos son tan sutiles y sus desapariciones tan fulminantes que se pregunta si no se tratará de un fantasma. Una noche Jan-Erik halla a Berta muerta en su habitación. En un rápido registro descubre a Calígula, tembloroso, oculto tras unos abrigos en el vestíbulo. La policía achaca el fallecimiento de Berta a una combinación de alcoholismo e insuficiencia cardíaca. Pero Jan-Erik denuncia a Calígula ante el director de la escuela, y lo hace con tal vehemencia que se le descalifica para presentarse a su examen. Las esperanzas académicas de Jan-Erik naufragan, la muchacha a quien amaba está muerta y solo uno de sus amigos, Sandman (Stig Olin), se atreve a apoyarlo. Pese a que Jan-Erik sobrevive a su conflicto con Calígula, la experiencia le marca de por vida.

La versión del guionista

Ingmar Bergman Por algún motivo extraño e irracional, le habían solicitado a Alf Sjöberg que realizara una película para ellos, porque se avecinaba un aniversario, creo que el vigesimoquinto de la empresa, y querían gastar algo de dinero en arte. Pero, por desgracia, no tenían ningún guión que asignarle; de modo que le propusieron mi guión a Sjöberg y, tras leerlo y debatirlo conmigo, caímos en la cuenta de que compartíamos algunas experiencias de aquella escuela, una escuela al antiguo estilo alemán, y, en particular, acerca de aquel ogro, el maestro «Uno y 75» (lo apodábamos así porque cojeaba, tenía una pierna más corta que la otra). De repente, Sjöberg dijo: «Creo que la haremos», cosa que, por supuesto, me hizo muy feliz.

Peter Cowie *Bergman contrajo matrimonio con la bailarina y coreógrafa Else Fischer el 25 de marzo de 1943, tres días después de concluir la sinopsis, y poco después la SF le abonó 5500 coronas por el guión y las revisiones*.

Ingmar Bergman Después de haber debatido [el guión] con Sjöberg, reescribí algunos fragmentos.

Peter Cowie *En la película el director del instituto de Jan-Erik aparece bajo una luz más positiva; al final visita a su alumno e intenta reconfortarlo después de que le hayan prohibido presentarse a sus exámenes finales. Esta modificación se introdujo por sugerencia de Gustaf Molander*.

Ingmar Bergman ... entonces le pregunté si podía ser su asistente. Y él contestó: «No, hay que asignarte alguna tarea; no puedes rondar por ahí sin hacer nada..., yo me pondría nervioso, y tú también». Me preguntó si alguna vez había estado en un estudio y si sabía cómo manejar una cámara o cómo dirigir, a todo lo cual yo respondí: «No». Entonces dijo: «No tengo secretaria de rodaje. ¿Te gustaría ser mi secretaria para esta película?». Yo no tenía ni idea de lo que hacía una secretaria de rodaje, pero acepté su oferta sin pestañear. Creo que fue un gesto muy valiente y muy amable por parte de Sjöberg, un acto de amistad verdadera, porque por entonces yo era muy agresivo y desagradable, un joven con mucho talento, pero sumamente desagradable. Sjöberg era un dibujante soberbio y había hecho bocetos de todos los alumnos; quería contar con estereotipos muy concretos: gordos, bajitos, muchachos llenos de granos, etc. Muchos jóvenes, actores y no actores, se presentaron a las pruebas de *casting*, y yo intenté incorporar a mis amigos al reparto. Un día apareció un muchacho muy joven que era un auténtico desastre y le dije a Sjöberg: «Creo que puede marcharse, es un desastre». Sjöberg me miró y comenzó a hablar con él en tono muy educado; luego se volvió hacia

mí, completamente pálido de ira, y me espetó: «Ingmar, si le hablas a un ser humano de ese modo otra vez y yo estoy presente, puedes irte al infierno». Salí corriendo de la estancia, me encerré en un armario y lloré amargamente.

Pero aquella era su manera de educarme. Eso era lo más maravilloso de Sjöberg. Podía ser despiadado, pero siempre mostraba un enorme respeto hacia las personas con quien trabajaba. Luego empezamos el rodaje de la película, y fue una época maravillosa porque Sjöberg era muy generoso. Supongo que tratar conmigo no debía de ser fácil, porque no paraba de hacerle preguntas: «¿Por qué haces eso? ¿Por qué colocas la cámara ahí? ¿Por qué quieres que tenga ese aspecto?». Además, hice un poco el ridículo; había empezado como director de teatro hacía unos cuatro años, así que cogía a los actores y les decía cosas como: «No hagas eso». Sjöberg me pilló, pero no se enojó conmigo, simplemente se limitó a decir: «Ingmar, el director soy yo; por favor, no hables con los actores, no te los lleves aparte y les des instrucciones». Tenía una paciencia enorme. Un día, al final de la película, el productor ejecutivo me llamó y me comentó que faltaban por rodar unas cuantas escenas y que, como Sjöberg se encontraba a la sazón en Italia, debía filmarlas yo. Fue la primera vez que me coloqué detrás de la cámara, rodeado de un equipo y del elenco. Fue toda una experiencia. Casi me desmayé. Cuando vio las escenas, Sjöberg dijo: «No, Ingmar», y las excluyó del montaje final, cosa que, debo confesar, fue un gran alivio.

La versión del director

Alf Sjöberg Había oído hablar acerca del guión de *Tortura*, y sabía que lo habían rechazado varios directores antes de que Carl Anders Dymling me dijera que debía leerlo y que tal vez viese algo en él. Lo hice y lo que vi fue el reflejo

exacto de mis propias vivencias en la escuela. Me identifiqué plenamente con el personaje. A mí también me resultaba muy duro soportar todo ese ambiente escolar opresivo, y abandoné la escuela para dedicarme al teatro a los 19 años. De modo que, en ese sentido, conecté de inmediato con Ingmar.

Un día Ingmar me preguntó por qué me interesaba rodar aquella película y le hablé de mi maestro; charlamos y acabamos descubriendo que era el mismo hombre que Ingmar había utilizado como modelo para su guión. Fue una historia muy amarga porque llegó a oídos de la prensa y se publicaron varios artículos. A Ingmar y a mí nos entristeció que adoptara ese cauce.

El año 1943 fue duro. El mundo estaba sumido en una guerra y yo percibía las consecuencias políticas del momento. Había en la época una campaña contra la influencia alemana en Suecia, de modo que cambié la figura de Calígula por un retrato político. Se libraba una especie de lucha contra el nazismo en áreas sociales soterradas, sobre todo en las escuelas, donde era posible encontrar a nazis trabajando en secreto. De hecho, en el guión no aparecía Stig Järrel leyendo el *Dagsposten* [un diario sueco pronazi], por ejemplo. Lo convertimos en un retrato de Himmler. Mi interés principal no era vengarme de mi escuela, sino la campaña antinazismo, entender la conexión entre esos métodos de enseñanza represivos y un modo de vida.

Mi primera película, *Den starkaste* (*The Strongest*, 1929), era un alegato contra la violencia y la guerra, y posteriormente filmé cintas como *Med livet som insats* (*They Staked Their Lives*, 1940) y *Den blomstertid* (*Blossom Time*, 1940), en las que abordé la infiltración de los nazis en nuestro país. *Den blomstertid*, por ejemplo, versaba sobre la invasión de una pequeña isla de Suecia por un grupo de violentos y cómo los lugareños oponen resistencia. El

maestro de la escuela insular y sus alumnos se alzan contra esa intrusión y movilizan al mundo cultural contra las fuerzas foráneas de un modo similar a los jóvenes de *Tortura*.

En *Tortura*, el muchacho siente que tiene que combatir esa violencia espiritual, un movimiento que ejerce todo el control y tiene a los jóvenes subyugados. El guión que Stina Bergman me pasó no era más que un primer boceto; Ingmar aún no lo había elaborado pormenorizadamente. Luego yo lo desarrollé un poco más y le añadí detalles.

Ingmar era un hombre encantador y siempre hemos mantenido una relación excelente. Se mostró dispuesto a ejercer como «secretaria de rodaje», pero no era en absoluto adecuado para esa tarea; a Ingmar le interesaba todo, lo cual le impedía concentrarse en las menudencias que debe supervisar un asistente de rodaje. Tuvo que dejar el puesto, pero siguió la filmación con gran interés. Nunca antes había estado en un estudio y fue maravilloso tenerlo en plató. Pero, como es lógico, la película fue el resultado del trabajo de los profesionales: de los actores y de mí mismo, el director.

Tres deseos

Ingmar Bergman Con esta película espero tres cosas, y me alegra poder hablar de ellas:

Espero que *Tortura* actúe como un bisturí sobre un furúnculo, que tenga un efecto sanador, y al mismo tiempo espero que el público la estime digna del precio de la entrada.

Espero que Calígula quede expuesto, exterminado, neutralizado. Existen, como bien comprenderán, muchas clases de Calígulas, más y menos importantes, individuos relativamente inofensivos y auténticos monstruos

hediondos, así lo demuestren de manera evidente o artera. Pero hay algo que siempre nos permitirá reconocer a Calígula. Genera odio, ranciedad y devastación entre los hombres. Es ajeno a cualquier tipo de camaradería, carece de la capacidad de establecer vínculos y no posee el sentimiento natural de la compasión.

Espero que la gente sea compasiva con Calígula, porque él no es responsable de la situación en la que se encuentra. Es como una víbora, una bacteria, una alimaña exterminada incapaz de entender el mal que provoca, pero siempre está solo y vive atosigado por su ira furibunda, sus propios miedos y la necesidad de cometer actos viles.

La versión del director de escuela

Peter Cowie *Después de que a Bergman lo entrevistaran en un diario en el que citaba los «12 años de infierno» de su vida como escolar, el antiguo director de su escuela secundaria en Palmgrenska envió una carta a un diario*.

Henning Håkansson La afirmación del señor Bergman de que toda su vida en la escuela fue un infierno me sorprende. Recuerdo claramente que tanto él como su hermano y su padre fueron muy felices en el instituto. Tras graduarse, el señor Bergman asistió a nuestras festividades de Navidades, donde se mostró feliz y alegre, y no dio indicios de guardar rencor alguno contra la institución ni contra sus docentes. Creo que la historia es distinta.

El querido Ingmar era un niño problemático, vago, aunque bastante brillante, y es natural que ese tipo de muchachos no encajen fácilmente en la rutina escolar. Las escuelas de esta índole no pueden adaptarse a los bohemios soñadores, sino a la gente trabajadora normal.

Ingmar Bergman Sí viví «12 años de infierno» (terrible expresión acuñada no por mí, sino por la persona que me

entrevistó, pues creo recordar que yo usé un término mucho más suave). ¡Sí! Yo era un niño muy vago y tenía mucho miedo porque era vago, porque jugaba con mi teatro de títeres en lugar de hacer los deberes de la escuela y porque detestaba llegar puntual, levantarme por la mañana, hacer los deberes, sentarme recto y llevar mapas; odiaba las pausas entre clase y clase, los exámenes y los controles. En suma, y hablando en plata: odiaba la escuela por principios, como sistema y como institución. Esto quiere decir que nunca ha sido mi intención atacar a mi propia escuela, sino a todas en su conjunto. Mi instituto, como indiqué claramente en esa desafortunada entrevista, no era, por lo que yo sé, ni mejor ni peor que cualquier otra institución de su especie.

El venerable director de mi escuela también escribe (con bastante acritud): «Las escuelas de esta índole no pueden adaptarse a los bohemios soñadores, sino a la gente trabajadora normal».

¿Adónde deben ir los pobres bohemios? ¿Debería acaso dividirse a los estudiantes en grupos: bohemios, trabajadores, etc.? ¿O es que los bohemios están *exentos* de estudiar?

Hay profesores que uno nunca olvida, ancianos a los que uno adoró y otros a los que detestó. Mi venerable director de escuela pertenecía y sigue haciéndolo (para mí) a los de la primera categoría. Además, tengo la sensación de que mi querido director aún no ha visto la película. Tal vez deberíamos ir a verla juntos.

«Quiero describir la actividad universal del mal, constituida por los métodos más minúsculos y secretos de propagación, como algo que tiene vida

independiente, como un germen o lo que sea, en una vasta cadena de causa y efecto».

—IB *Filmnyheter* (1947)

Crisis

Kris (1946)

Una ilusión planeada en detalle

Ingmar Bergman *Crisis* es mi primera película. Si me hubieran pedido que filmara el listín telefónico, lo habría hecho. Sin duda, el resultado podría haber sido un poco mejor. Por entonces yo no sabía nada, no estaba preparado y me sentí como un gato enloquecido jugando con una madeja de lana.

Ya antes del rodaje de *Tortura*, había bombardeado a Carl Anders Dymling con la súplica de que me dejase hacer una película, pero me había rechazado. Un buen día me mandó una pieza danesa. Se titulaba *Instinto de madre (Moderdyret)* y la había escrito Leck Fischer. Dymling me prometió que me dejaría dirigirla si era capaz de convertir aquel grandioso melodrama en un buen guión.

Estaba loco de alegría y me pasaba las noches escribiendo el guión a una velocidad vertiginosa. Me vi obligado a modificarlo un par de veces antes de que decidiesen dar luz verde al rodaje de la película, en el verano de 1945. Tras el éxito de *Tortura*, se la bautizó *Crisis*.

Cómo convertir en película una obra de teatro

Ingmar Bergman Es algo muy misterioso y emocionante. Uno lee una obra de teatro por primera vez y recibe a todos los implicados con un «¿Qué tal? Estoy deseando trabajar con usted», tanto si es verdad como si no.

En mi caso particular, se trataba de una obra danesa menor, una comedia de bolsillo encantadora, verbosa y conmovedora. Era una obra auténtica, inteligente.

Todos los personajes se gustaban enormemente entre sí; no cabía duda de cómo iba a acabar todo, incluso en las situaciones más peliagudas; olía todo a vida real…, a noticias de periódico, quiero decir.

Ya es bastante malo no estar en la misma onda de la obra sobre la que uno va a realizar una película, pero es aún peor cuando se trata de una obra directamente inaceptable. Arrojé el guión contra la pared unas catorce veces y me convencí a mí mismo y a los demás de que era demasiado bueno para filmar aquello. Los personajes eran agradables hasta el paroxismo y yo cada vez me desesperaba más.

Pese a ello, al final se hizo un guión. Fue un proceso misterioso y emocionante, porque había una secuencia en la película con «doble cara», si se me permite la expresión. Me explico: en la obra de teatro, un aspecto de dicha secuencia no era visible, y con razón. Una producción teatral no requiere demasiado: basta con unas cuantas situaciones, unas pocas lágrimas, unas sonrisas y un buen diálogo. Pero ese no es el caso del cine. Su pulso late más rápida e intensamente. Al ver una película no nos interesa oír hablar de lo que ocurre, lo que queremos es verlo.

¿Cuál era ese secreto, ese aspecto oculto? Muy sencillo: el tiempo que Nelly, la joven, pasa en la gran ciudad. Tan simple como eso. Así es. ¿Cuántas veces hemos visto a muchachas jóvenes llegar a una gran ciudad y acabar siendo seducidas? En el cine, quiero decir. Es un tema terriblemente trillado y trilladamente terrible.

En la obra se menciona. En la película se ve toda la secuencia de acontecimientos, de modo que tuve que hacerme con un seductor y fue justo entonces, ¡que Dios me asista!, cuando empecé a sentir interés por el proyecto.

El seductor existía. No en la obra de teatro, sino en una antigua producción mía que nunca había llegado a imprimirse, y desde el primer momento supe que, si alguien podía seducir a una muchacha como Nelly, ese era Jack. Se lo pregunté y se mostró entusiasmado.

Súbitamente, todo el proyecto se volvió interesante…, para mí y para los personajes del drama. Al confrontarlos con Jack de repente se vieron obligados a mostrar otras facetas de sí mismos, a revelarse y reaccionar. El romance, que previamente solo había sido idílico, se tomó un tanto conmovedor. En cierto sentido, quedó indefenso ante la maldad y la mezquindad. Los sacrificios y el amor maternal, ambos bellos y enternecedores, cobraron importancia y libraron una lucha aparentemente desesperada de cualidades opuestas.

Evidentemente, opino que la película es mejor que la obra de teatro. Bueno, no, no creo que lo sea, pero me gustaría pensar que sí lo es, porque a uno siempre le gusta pensar que lo que hace en cada momento es lo mejor que se ha hecho nunca. Uno debe creer que así es hasta que pone distancia de por medio y contempla los resultados y aprecia los defectos y descubre las carencias. Entonces empieza una nueva aventura con el siguiente proyecto.

Me han preguntado muchas veces: «¿Qué pretende con *Crisis*? ¿Cuál es su objetivo?».

Exactamente igual que con *Tortura*. «¿Cuál era su objetivo con *Torturen*? ¿Cuál es su objetivo con *Crisis*?». En ambos casos he dado la misma respuesta, honesta y sincera: lo que pretendo es contar una historia. Eso es todo. Pero ¿por qué esa historia en concreto? Pues eso también es muy

fácil de contestar: en el caso de *Tortura*, porque estaba en contra del sistema escolar en general y de los sádicos que ocupaban los cargos principales en particular. Y con *Crisis*… porque Jack decidió participar, porque Jack puede ser un tipo molesto, irritante y atormentador o lo que es lo mismo: mangonear a la gente, porque tiene una bomba en lugar de un corazón y porque es infeliz e inteligente y tiene una imaginación indómita que utiliza de forma despiadada a modo de arma arrojadiza contra el prójimo, pero que, al final, acaba por destruirlo a él. Para mí, *Crisis* es el drama de Jack; lo confieso abiertamente, si es que eso puede ser de interés para alguien.

Aparte de esperar que la película sea un éxito, albergo la esperanza de que en algún momento se me permita utilizar a Jack completamente, sin restricciones. Se lo merece. Pero hay que verlo, no leer sobre él, y no hay que verlo en escena, porque su medio es el cine.

Peter Cowie *En una aletargada ciudad de provincias, Nelly (Inga Landgré) vive con su madre adoptiva, Ingeborg (Dagny Und), y es el objeto de admiración del impasible y respetable Ulf (Allan Bohlin). La tranquilidad y el tedio de sus vidas quedan interrumpidos por la llegada de Jenny (Marianne Löfgren), la madre biológica de Nelly, que ha conseguido enriquecerse gracias a un salón de belleza que regenta en Estocolmo. Jenny lleva a remolque a su siniestro amante, Jack (Stig Olin), que se siente atraído de inmediato por Nelly*.

Fascinada por el atractivo de Jack y por todo el glamour de la ciudad, Nelly abandona a su madre adoptiva y se va a trabajar con Jenny a la gran ciudad. Una noche, Jack la seduce. Jenny los descubre juntos y, tras un altercado, Jack se pega un tiro en la calle. Nelly vaga desconsolada durante toda la noche antes de regresar junto a Ingeborg, y junto a Ulf.

Stig Olin En todos los papeles que interpreté en las primeras películas de Ingmar mi nombre era siempre Jack o Kaj, el mismo nombre leído en un sentido y en el inverso. Este nombre de Jack o Kaj tiene connotaciones de Jack, el Destripador. Eran personajes oscuros de Ingmar que se veían atrapados por una gran capacidad de ver más allá, que es lo peor que le puede pasar a un ser humano. En una de las obras de Ingmar, Kaj afirma: «Camina sobre el agua y di: “Creo, creo, creo”». Pero, en realidad, Kaj no alberga esa esperanza y eso es precisamente lo más espantoso.

Mi papel en cierto sentido era el de *alter ego* de Ingmar, y Kaj y Jack tenían rasgos comunes. Ingmar siempre afirmó que él y yo nos parecíamos mucho, aunque yo nunca acabé de entenderlo. Pero sí estábamos muy unidos. Ingmar me llamaba «hermanito». En una ocasión me regaló un ejemplar de sus obras publicadas con la siguiente dedicatoria: «A Jack, Kaj, Stig, mi hermanito». Pero nunca se comportó como un hermano mayor. Era muy cálido y muy leal.

Arranca el rodaje

Stig Olin Su capacidad de organización es enorme. No hay nadie mejor preparado y nunca he visto a nadie más nervioso que a él el día antes de empezar el rodaje. La víspera de iniciar la filmación de *Crisis* se pasó literalmente toda la noche en el baño de la casa que teníamos Britta y yo. Necesitaba hablar y no quería estar solo. Yo estaba sentado en el balcón e Ingmar estaba en el lavabo y a través de la puerta abierta mantuvimos una conversación a voz en grito.

Ingmar Bergman El primer día de filmación aún lo recuerdo como un momento de incomprensible terror.

Todos los primeros días de filmación tienen una tensión particular. Así ha sido hasta *Fanny y Alexander*. Pero aquel primer día de filmación era el primero de mi carrera

cinematográfica. Me había preparado con minuciosidad. Cada escena estaba cuidadosamente pensada, cada posición de cámara preparada. En teoría sabía exactamente lo que quería hacer. En la práctica, todo se fue a la mierda.

Hay una pieza clásica española que trata de una pareja de enamorados a los que mantienen separados por todos los medios. Cuando por fin se les concede su primera noche de amor, entran en el dormitorio cada uno por una puerta y caen muertos.

Eso fue lo que me pasó a mí.

Rodaje en Råsunda

Ingmar Bergman Los estudios de Råsunda eran una fábrica que en la década de los cuarenta producía entre veinte y treinta películas al año. Allí había un tesoro de profesionalidad y tradición artesanal, rutina y bohemia. Durante mis años de «negro» en la sección de guiones había frecuentado los estudios, el depósito de las películas, el laboratorio, la sala de montaje, el departamento de sonido y el comedor, por lo que conocía el lugar y a la gente bastante bien. Además estaba exaltadamente convencido de que pronto iba a revelarme como el mejor director de cine del mundo.

Lo que yo no sabía era que se pretendía producir una película barata en la que se iban a aprovechar actores contratados por la empresa. Después de innumerables conversaciones, me permitieron hacer un corto de prueba con Inga Landgré y Stig Olin. El fotógrafo iba a ser Gunnar Fischer. Teníamos la misma edad, desbordábamos de entusiasmo y nos encontrábamos a gusto juntos. Resultó un corto bastante largo. Al verlo, mi entusiasmo no tuvo límites. Telefoneé a mi mujer, que se había quedado en Helinborg, y grité excitado por el teléfono que Sjöberg, Molander y

Dreyer ya podían retirarse y hacer sitio. Ahora llegaba Ingmar Bergman.

Mientras yo derrochaba confianza en mí por todas partes, aprovecharon para cambiar a Gunnar Fischer por Gesta Roosling, un veterano samurái lleno de cicatrices, que había conseguido celebridad con unos cuantos cortos que mostraban amplios cielos con nubes bellamente iluminadas. Era el típico documentalista y no había trabajado casi nunca en estudio. En lo tocante a iluminación, no tenía prácticamente experiencia, además despreciaba el cine de ficción, y se encontraba a disgusto en un estudio. Desde el primer momento nos detestamos. Como los dos nos sentíamos inseguros, disimulábamos nuestra inseguridad con sarcasmos y desplantes.

Los primeros días de rodaje fueron una pesadilla. Me di cuenta inmediatamente de que me había metido en un aparato que no controlaba en absoluto. Comprendí también que Dagny Und, a quien, después de haber dado mucho la lata, había conseguido de protagonista, no era actriz de cine y le faltaba experiencia. Comprendí con gélida claridad que todos se habían dado cuenta de que yo era un incompetente. Me enfrenté a su desconfianza con insultantes arrebatos de cólera.

El resultado de nuestros esfuerzos fue lamentable. Además la cámara estaba estropeada y algunas escenas salieron desenfocadas. También el sonido era malo, a duras penas se entendían las réplicas de los actores.

Inga Landgré No sé por qué Ingmar me eligió para el papel de Nelly. Es cierto que yo había interpretado a Nelly en una producción itinerante de la obra de Leck Fischer. Pero probablemente fuera la dirección de la Svensk Filmindustri (SF) y no Ingmar quien me escogió para el papel en pantalla. Yo tenía 18 años y me habían aceptado en prácticas en el estudio; estaba allí para aprender a actuar en

cine. Recuerdo que el rodaje fue bastante caótico. Ingmar llegaba hecho una furia y le gritaba a todo el mundo. No recuerdo que la tomara con nadie en concreto para descargar su ira; sencillamente estaba furioso con el mundo. Creo que era muy inseguro y perdía el control.

Asesoramiento artístico

Ingmar Bergman A mis espaldas se desarrollaba una febril actividad. La dirección de los estudios consideró que se debía abandonar la película o que se debían cambiar el director y la protagonista. Cuando ya habíamos trabajado como fieras tres semanas recibí una carta de Carl Anders Dymling que estaba de vacaciones. Me decía que había visto los *rush*, que el resultado no le parecía especialmente bueno, pero sí prometedor. Me proponía que empezásemos desde el principio. Acepté agradecido su propuesta sin ver el escotillón que aún sostenía en el aire mi delgado cuerpo.

Como por casualidad, Victor Sjöström comenzó a aparecer en mi camino. Me agarraba firmemente por la nuca y nos paseábamos yendo y viniendo por la plataforma de asfalto que había ante el estudio. Andábamos generalmente en silencio pero de pronto él decía cosas sencillas y comprensibles: «Haces escenas demasiado enrevesadas, ni tú ni Roosling podéis con esas complicaciones. Trabaja con mayor sencillez. Fotografía a los actores de frente, eso les gusta, sale mejor así. No riñas tanto con todo el mundo, lo único que sacas es que todos se enfaden y trabajen peor. No puedes convertir todo en cosas esenciales, el público se duerme. Una escena de relleno debe ser tratada como lo que es sin que por ello tenga que notarse que es una escena de relleno». Dábamos vueltas y vueltas, yendo y viniendo por el asfalto. Me agarraba del cuello, era concreto, objetivo y no se enfadaba conmigo a pesar de mi impertinencia.

El verano fue caluroso. Los días en el estudio, bajo el tejado de cristales, fueron pesados y tristones. Yo vivía en una habitación realquilada en la Ciudad Vieja. Todas las noches me derrumbaba en la cama y allí permanecía como paralizado de angustia y vergüenza. Al atardecer bajaba a cenar a una cafetería. Luego me iba al cine, siempre el cine, y veía películas americanas pensando: «Debería aprender eso, ese movimiento de cámara es sencillo, hasta Roosling lo podría hacer. Eso está bien montado, tengo que acordarme».

Los sábados me emborrachaba, buscaba malas compañías, me metía en líos, me pegaba con cualquiera, me echaban de los bares. Alguna vez vino a verme mi mujer; estaba embarazada, reñíamos, se iba. Además leía piezas de teatro y preparaba la temporada que se iba a abrir en el Teatro Municipal de Helsingborg.

Infierno en Hedemora

Ingmar Bergman Íbamos a rodar, de todos los lugares imaginables, en Hedemora. No sé el motivo. Tal vez tuviera una vaga necesidad de impresionar a mis padres, que aquel verano estaban en Vároms, unos kilómetros más al norte. Nos pusimos en marcha. En aquellos tiempos era como un safari: coches, grupo electrógeno, camiones de sonido y la gente. Nos instalamos en el Stadshotell de Hedemora.

Y ocurrieron dos cosas.

El tiempo cambió. La lluvia empezó a caer desconsolada e incesantemente. Roosling, que por fin podía trabajar en exteriores, no veía nubes interesantes, únicamente un cielo uniformemente gris. Se metía en la habitación del hotel a beber y se negaba a fotografiar. Me di cuenta también muy pronto de que si en el estudio había dirigido el trabajo de una manera lamentable, aquí, en la lluviosa Hedemora, estaba perdido.

La mayor parte del personal se quedaba en el hotel, jugando a cartas y bebiendo. Los restantes estaban abatidos por la soledad y deprimidos. Todos estaban convencidos de que el director tenía la culpa del mal tiempo. Algunos directores tienen suerte con el tiempo, otros no. Este pertenecía a la segunda especie.

Algunas veces salíamos a toda velocidad, montábamos nuestros *travellings*, instalábamos nuestros pesados focos, llevábamos los camiones del grupo electrógeno y del sonido, lográbamos montar sobre su trípode la pesada cámara Debri, ensayábamos con los actores, sonaba la claqueta, nuevo aguacero. Pasábamos el tiempo en portales, cobertizos, encerrados en coches, encogidos en algún café, la lluvia cedía, la luz se apagaba. Era ya hora de regresar al hotel a cenar. Cuando por casualidad lográbamos filmar alguna escena en uno de los escasos instantes de sol, yo estaba tan excitado y confuso que, según testigos fidedignos, me comportaba como un loco. Gritaba, juraba y me enfurecía, insultaba a la gente que estaba a mi alrededor y maldecía a la ciudad de Hedemora.

Por las noches solía haber bastante follón y gritos en el hotel. Tuvo que intervenir la policía. El director del hotel nos amenazó con ponernos de patitas en la calle. Marianne Löfgren bailó un *canean* en una mesa del restaurante (con gracia y talento), pero se cayó al suelo y estropeó el parqué.

Al cabo de tres semanas las fuerzas vivas de la ciudad se hartaron. Se pusieron en contacto con la SF e imploraron a la dirección que sacase de la ciudad a aquella pandilla de locos.

Un día después recibimos orden de dejarlo todo inmediatamente. En veinte días de rodaje habíamos filmado cuatro de las veinte escenas planeadas.

El suicidio es doloroso

Ingmar Bergman Me llamó Dymling. Me metió una bronca impresionante. Me amenazó abiertamente con quitarme la película. Es posible que intercediese Victor Sjöström. No lo sé.

Todo esto fue duro, pero aún no había llegado lo peor. En la película hay un salón de belleza que, según el guión, está pared con pared con un teatro de variedades. Por las noches se oye música y risas provenientes del teatro. Pedí que construyesen la calle, ya que no encontraba un lugar adecuado en Estocolmo. Iba a ser una construcción costosa, eso lo entendía hasta yo a pesar de mi enloquecido estado. Pero tenía una visión de la sanguinolenta cabeza de Jack debajo del periódico, el parpadeante anuncio luminoso del teatro, el escaparate iluminado del salón de belleza con los rígidos rostros de cera bajo artísticas pelucas, el asfalto mojado por la lluvia, el muro de ladrillos al fondo. Yo quería mi calle.

Para asombro mío el proyecto fue aprobado sin discusión. Inmediatamente se puso en marcha la magna obra en una zona que estaba a unos cien metros del estudio principal. Iba a visitar con frecuencia el lugar y me sentía bastante orgulloso de haber podido obligar a la empresa a hacer una obra tan costosa. Suponía que la dirección, a pesar de todos los follones y vicisitudes, creía en mi película. Lo que no entendía era que mi calle iba a convertirse en un arma mortal en manos de la dirección de los estudios, tan ansiosa de poder, un arma dirigida contra mí y contra Dymling, que por entonces todavía me apoyaba. Siempre había habido fuertes tensiones entre la omnipotente oficina central y los estudios de Filmstaden, que fabricaban las películas. La calle, tan costosa y totalmente inútil, iban a cargarla a mi película impidiendo así que se recuperasen los gastos de

producción. Todos estaban pues contentos y se adoquinó la acera.

El rodaje tuvo un desarrollo espantoso. La primera escena se filmó una tarde de otoño justo después del crepúsculo. Era un plano general. La cámara estaba en un andamio a unos tres metros del suelo. El anuncio del teatro parpadeaba intermitente, Jack se había pegado un tiro y Marianne Löfgren estaba tumbada sobre el cadáver gritando de un modo que helaba la sangre. Llegó la ambulancia, el asfalto brillaba y los maniquíes del salón de belleza miraban fijamente. Yo estaba agarrado al andamio, enfermo de vértigo pero embriagado por la sensación de poder: todo aquello era creación mía, la realidad que yo había previsto, planeado y realizado.

La realidad real se abatió sobre nosotros rápida y cruelmente. Iban a bajar la cámara, un asistente se había colocado en el borde del andamio y, junto con otro compañero, habían levantado la cámara del trípode. De repente ésta se soltó y el hombre cayó al suelo con la pesada cámara encima. No recuerdo exactamente lo que pasó. Había una ambulancia en el estudio y se pudo llevar rápidamente al herido al Hospital Carolino. El personal pidió que se suspendiera el rodaje, ya que todos estaban convencidos de que su compañero estaba muerto o agonizante.

Me sentí presa del pánico y me negué. Me puse a gritar que el hombre estaba borracho, que todos estaban siempre borrachos en los rodajes nocturnos (lo que en parte era cierto), que estaba rodeado de incompetentes y de gentuza, que el rodaje iba a seguir hasta que se nos comunicase del hospital que el hombre había muerto. Acusé a mis colaboradores de todo: pereza, desidia y dejadez. Nadie contestó, un silencio sordo, muy sueco, me rodeó. Seguimos trabajando, se cumplió el plan de rodaje, pero se

suprimieron todos los planos de rostros, objetos y gestos que yo había imaginado. Ya no pude más, me hundí en la oscuridad y me puse a llorar de rabia y decepción. No podía más.

Luego se echó tierra sobre el asunto. El herido no estaba tan grave y además aquel día estaba borracho.

Ritmo

Ingmar Bergman Los días iban pasando. La actitud de Roosling era ya abiertamente hostil y se reía de mí cuando le proponía alguna colocación de cámara. El laboratorio revelaba nuestras imágenes demasiado claras o demasiado oscuras. Mi productor se reía mucho y me daba palmaditas en la espalda. Era de mi edad y ya había hecho una película. Me vi envuelto en repetidas disputas con el jefe de los eléctricos sobre los descansos y el horario. Los últimos restos de disciplina laboral desaparecieron, el personal iba y venía como le daba la gana. Me habían congelado.

Sin embargo, tenía un amigo que se negaba a bailar al son que tocaban. Era el montador de la película, Oscar Rosander. Parecía una tijera, todo en él era afilado, delimitado. Hablaba con unas erres aristocráticas y era bastante altivo, a la manera inglesa. Derramaba su amable desprecio sobre directores, dirección del estudio y corifeos de la oficina central. Era un hombre muy leído y poseía una colección notable de pornografía. Los grandes momentos de su vida eran la colaboración con el príncipe Wilhelm, quien, de vez en cuando, hacía un corto en la SF. Todos le tenían un poco de miedo a Oscar, nadie sabía cuándo iba a ser amable o mordaz. A las mujeres las trataba con una cortesía anticuada, versallesca, pero manteniéndolas a distancia. Se decía que había frecuentado a la misma puta 23 años, dos veces por semana, todas las estaciones del año.

Cuando iba a verlo después del rodaje del día, decepcionado, sangrando y furioso, me recibía con una ruda y amable objetividad. Me señalaba inmisericorde lo que era malo, horrible o inaceptable. Pero me encomiaba lo que le parecía bien. Además, me inició en los secretos del montaje cinematográfico, me enseñó, entre otras cosas, una verdad fundamental: el montaje se realiza ya en el rodaje, el ritmo se crea en el guión. Sé que muchos directores hacen lo contrario. Para mí la enseñanza de Oscar Rosander ha sido básica.

El ritmo de mis películas, lo concibo en el guión, en el escritorio, y nace ante la cámara. La improvisación en cualquiera de sus formas me es ajena. Si alguna vez me veo obligado a tomar una decisión improvisada, el miedo me hace sudar y me paraliza. Hacer cine es para mí una ilusión planeada con todo detalle, el reflejo de una realidad que, cuanto mayor me voy haciendo, me parece cada vez más ilusoria.

Peter Cowie *Transcurrida menos de una semana desde el final del rodaje, nació en Hälsingborg la segunda hija de Bergman, Eva, que el cineasta tuvo con la bailarina y coreógrafa Ellen Lundström. La pareja contrajo matrimonio en 1946, después de que el divorcio de Bergman y Else Fischer se declarara inapelable*.

El primer largometraje de Bergman como director recibió críticas generalizadas por su tono desigual y por la caracterización inmadura de los personajes, pero algunos críticos también percibieron que aquella película tenía algo nuevo y distinto.

Inga Landgré Tras ver la película concluida, recuerdo pensar que había dos aspectos donde podía percibirse el talento de Ingmar. Uno es la escena en el salón de belleza y el otro, el retrato que hace de Jack, el «personaje oscuro». No creo que sintiera demasiado interés por el personaje de

Nelly. Cuando le insinué que la muchacha podía estar embarazada, me espetó: «¡¿Y qué tiene de excepcional pasear por ahí con un barrigón?!».

Georg Svensson Confieso que no recuerdo haber visto nada más fútil, falaz y aburrido. Hay algo desinhibido y nerviosamente incontrolado en la imaginación de Bergman, lo cual es preocupante. Salta de una exageración a otra, y parece incapaz de mantener un equilibrio mental.

Barbro Alving Para mí, Ingmar Bergman es la respuesta a una plegaria, una plegaria cada vez más rezongona e insistente sobre el tema del cine sueco. Lo que se necesiten son personalidades que mantengan una continuidad, se ha dicho; tenemos que zafarnos de este cine a cuadros y rayas y de los 15 mandaderos que se doblegan al gusto del público. *Crisis* es sin duda alguna el paso más largo, atrevido y decidido que se ha dado en mucho tiempo para salir de esta laguna que lleva haciéndose durante mucho tiempo en el cine sueco. Stig Olin camina como un sonámbulo sobre la cuerda floja y ha demostrado con una sola caída en picado que es uno de los jóvenes actores con más talento que tenemos. Tiene magnetismo.

«Como guionista, nunca considero el lado visual: hasta que no adopto el papel de director no trazo el escenario y todas las instrucciones escénicas».

—IB *Filmnyheter* (1950)

Llueve sobre nuestro amor

Det regnar på vår kärlek (1946)

Un compromiso apasionado

Ingmar Bergman Empecé a trabajar en la industria [del cine] en 1942, durante la guerra. Suecia estaba completamente aislada y solo nos llegaban películas alemanas. No nos gustaban, de modo que tuvimos que ponernos a crear nuestro propio cine. Puesto que esto ocurrió antes del advenimiento de la televisión, los suecos acudían en masa a las salas de proyección. Este pequeño país, con sus siete millones escasos de habitantes, realizaba unas cuarenta o cincuenta películas al año. De repente, todo el mundo que sabía cómo era una cámara por delante y por detrás se convirtió en camarógrafo, y cualquiera que hubiera hablado alguna vez con un actor era director. Fue una época fantástica: en tres años rodé tres películas. Tres catástrofes, tres fracasos… y seguía vivo. Sencillamente, podíamos continuar haciendo cine. La situación era muy sana y nada neurótica. Lo que se pretendía no era hacer dinero ni grandes éxitos de taquilla.

Recuerdo la mañana posterior a un estreno catastrófico de una de mis películas. Estaba en la cama, llorando, y le dije a mi novia: «Ah, creo que no me permitirán rodar una película nunca más». Entonces sonó el teléfono y al otro lado oí la voz de un chiflado [Lorens Marmstedt] que me

dijo: «Ingmar, supongo que se te habrán bajado un poco los humos, así que tal vez podamos trabajar juntos». Así empezó todo, y le sigo estando profundamente agradecido a ese hombre. Me enseñó casi todo lo que sé sobre cine, porque yo era un alegre aficionado, muy entusiasta y con grandes ideas sobre hacer películas sobre la vida, la muerte y todo lo demás. Nadie entendía mis películas. Ni siquiera yo las entendía, y cuando ahora veo alguna de ellas, me sonrojo de los pies a la cabeza. Creo que era un director muy difícil. Era muy agresivo y totalmente aterrador porque estaba inseguro, y cuando uno se siente inseguro se vuelve agresivo.

Lorens era un profesor severo. Era desconsideradamente crítico y me obligaba a volver a rodar las escenas que no le gustaban. Podía decir: «He hablado con Hasse Ekman, que ha visto las primeras pruebas, y he hablado con Kilbom. ¡Tengo que mantener abiertas todas las posibilidades! Incluso podrían no dejarte terminar. Tienes que pensar que Birger Malmsten no es un Jean Gabin y *sobre todo* que tú no eres un Marcel Carné».

Intenté defenderme débilmente mencionando unas escenas que me parecían bastante buenas. Entonces Lorens me miró con sus fríos ojos azules y me dijo: «¡No puedo entender esta borboteante autosuficiencia!».

Yo estaba furioso, desesperado y humillado, pero a pesar de todo tenía que darle la razón. Se tomaba la molestia de revisar el material todos los días. Es verdad que me abroncaba delante del personal, pero tenía que aceptarlo, ya que participaba apasionadamente en la creación de la película. No puedo recordar que me elogiase ni una sola vez por algo que hubiera hecho durante *Llueve sobre nuestro amor*.

Ese hombre me enseñó muchísimo sobre cine. ¿Sabe qué fue lo más importante que me enseñó, una lección que aún

sigo aplicando? ¿Sabe cuando uno tiene que capear con sus apuros cotidianos, y dice: «¡Que Dios me ampare! Que Dios nos ampare a todos»?, ¿no es cierto? Y luego se consuela con un: «No está tan mal». Y entonces aparece alguien y dice: «En absoluto. Está bastante bien». Y luego un tercero exclama: «¡Es fantástico!». Intentamos darnos ánimos para reunir el valor para continuar al día siguiente, porque muy a menudo cuando uno se encuentra apurado tiene la tentación de esconderse bajo la cama y no volver a salir de allí nunca más, como un perro. Él me dijo: «Odio estas palmaditas en la espalda. Siéntate. Sé objetivo. Sé tu peor crítico. Sé frío. No te dejes caer en las redes de la depresión ni de la euforia. Simplemente siéntate y obsérvalo todo con tranquilidad. No culpes a tu equipo. Todos lo habéis hecho lo mejor que habéis podido. Lo único que tienes que hacer es evaluarlo. ¿Ha quedado bien o sería mejor volver a rodarlo? Simplemente has de ser objetivo». Es prácticamente imposible, pero creo que ha sido una de las mejores lecciones que he aprendido en la vida, y sigo aplicándola. Cuando uno se siente perdido, lo mejor es quedarse a solas con Dios y el proyeccionista. No tener a nadie allí, porque si hay alguien cerca, si hay público, aunque solo sea un gato, uno se siente a la espera de algo. Así que lo mejor es quedarse totalmente solo.

Una sencilla leyenda popular sobre la vida

Peter Cowie *El dramaturgo y crítico de teatro Herbert Grevenius había identificado a un joven prometedor en Bergman gracias a sus obras teatrales en Hälsingborg y otras anteriores. La colaboración entre ambos como guionistas se inició a raíz de esta película. Grevenius aportó un formato profesional a los largometrajes de Bergman, sin obstaculizar la visión del cineasta. Empezaron a colaborar*

porque Bergman solo tenía tiempo para escribir y preparar una película por temporada, pero la presión económica lo obligaba a aceptar dos, de modo que se contrató a Grevenius para que lo ayudara con el guión de la segunda. Grevenius apareció en los créditos de otras tres cintas de Bergman, así como en Fránskild (Divorced), *pero la relación entre ambos se fue debilitando después de que se convirtiera al catolicismo*.

Llueve sobre nuestro amor *se construye en torno a la narración en* off *de un jovial anciano con un paraguas (Gösta Cederlund), que explica la atribulada historia de dos jóvenes enamorados, Maggi (Barbro Kollberg) y David (Birger Malmsten, en la primera de sus diez apariciones en películas de Bergman), ambos seres marginales que intentan abrirse camino en la vida. Las distintas etapas de sus vidas se presentan con dibujos a carboncillo que transmiten al espectador la sensación de estar ante la narración de una leyenda popular, género por el que Oskar Braathen, el autor noruego de la obra original, era conocido.*

Maggi y David se conocen bajo la lluvia en la estación central de Estocolmo. Ambos se sienten desgraciados: ella (aunque David lo desconoce) está embarazada y él (aunque Maggi no lo sabe) acaba de salir de la cárcel y no tiene más que cinco coronas en el bolsillo. Resuelven afrontar el futuro juntos, conviviendo en una casita diminuta de alquiler. David tiene una trifulca con la policía, pero acaba por encontrar trabajo en un vivero. Intentan casarse, pero las autoridades eclesiásticas les hacen sentir incómodos y entonces Maggi sufre un aborto. David agrede a un oficial (Gunnar Björnstrand) y la pareja debe comparecer ante los tribunales para rendir cuentas sobre su vida. Son absueltos, gracias al abogado/narrador, y avanzan con optimismo hacia una nueva vida en la ciudad.

La influencia francesa

Peter Cowie *La crítica reconoció que Bergman estaba cambiando y desarrollando una voz propia*.

Mikael Katz Es interesante estudiar la evolución de Ingmar Bergman desde *Tortura* hasta *Llueve sobre nuestro amor*. En *Tortura* la angustia adolescente cobraba vida en un grito animado. Sin embargo, la película se caracterizaba simultáneamente por una pícara necesidad de ofender. De hecho, se trata de un rasgo típico de la mayoría de las obras previas de Ingmar Bergman: el sensacionalismo gratuito. «¡Vamos a meter miedo a esos capullos!». Ese rasgo ha desaparecido en *Llueve sobre nuestro amor*. La angustia ha dado paso a la compasión y el miedo, a la indignación. Pero el compromiso apasionado de *Tortura* sigue presente.

Gerd Osten Siente una especial atracción por ese aspecto estancado e inerte del idilio burgués, por la rigidez e imbecilidad del mundo de los burócratas, poblado por una especie de energúmenos de cuellos almidonados que poco tienen en común con la raza humana, sino que más bien parecen salidos de una pesadilla inspirada por Kafka.

Peter Cowie *Varias críticas comentaron la influencia de cineastas franceses como René Clair, Julien Duvivier y Marcel Carné. Ciertamente, en 1939, Bergman escribió la siguiente reseña de la cinta de Marcel Carné* Amanece *(1939) para el boletín informativo de la Asociación General de Jóvenes Creyentes (SEP)*.

Ingmar Bergman La sensación de este otoño, esperada con impaciencia, fue *Amanece*, la gran película de Carné. Desconozco de dónde procede la magia de esta cinta: ¿del entorno, de su inquietante y evocadora música, del argumento, de la interpretación… de la combinación de todo ello?

El espectador queda embelesado al instante. Un edificio alto y estrecho con la fachada cubierta de vallas

publicitarias. Nos hallamos en un exterior de la periferia de una gran ciudad industrial, un entorno perfecto y realista. Hay una escalera en el interior de este rascacielos. Un vagabundo ciego sube a tientas la escalera. Escuchamos a dos personas discutir tras una puerta. Se oye un disparo. La puerta se abre. Un hombre sale tambaleándose con las manos en el estómago: da unos cuantos pasos, da un respingo y cae escaleras abajo. El ciego le da unos golpecitos con su bastón, mira a un lado y a otro desesperadamente con sus ojos enfermos y repite sin cesar: «Se ha caído alguien, se ha caído alguien… se ha caído alguien».

La película continúa. El asesino camina de un lado a otro en su habitación y, en el acechante silencio de la noche, sus pensamientos giran en torno a los acontecimientos que han precedido a ese disparo letal.

Y así se abre el relato del júbilo, del dolor y de la posterior caída de este hombre. Todo ello se narra de una manera sosegada, sin sentimentalismos, ligeramente amarga. Carné se concede todo el tiempo del mundo para imbuir a su cinta de una ambientación deliciosa.

Una hilera de pequeñas casas bordea una carretera mojada y llena de baches en otra zona de la periferia de la ciudad. Al fondo se divisa la terminal de trenes de carga. Se oye a los trenes atravesando las agujas. De vez en cuando las casitas quedan envueltas en el humo que despide la locomotora de un tren de carga que pasa bramando, traqueteando… Es domingo por la mañana. Brilla un sol cegador. El conserje limpia el vestíbulo del edificio alto y estrecho. Tañen las campanas de la iglesia. La gente, endomingada y acicalada, parece feliz, descansada tras un sueño reparador.

Un pequeño teatrillo de vodevil. En la puerta, un taquillera con ojos somnolientos. El público del auditorio

está formado por individuos grises y tristes que hacen muecas. Las lámparas del techo son viejas arañas de vidrio a las que se han acoplado bombillas que desprenden una luz cruda que se clava en los ojos. Una mujer con la cara hinchada canta.

No es este el lugar para comentar las interpretaciones de los actores, pero es menester mencionar algo, Jules Berry encarna a un extraño domador de perros. Es un anciano desagradable con una mente retorcida, una flor venenosa y parasitaria en los páramos del alma. Jacquellne Laurent es joven, tierna e increíblemente bella. Hay algo indeterminado y evasivo en ella. Ese algo es la fuerza motriz del argumento. Arletty se alza en contraste con esta joven pura. Su rostro amargo y bello no es algo que se olvide con facilidad; posee la belleza de una reina, incluso en los momentos de humillación.

Para describir esta película francesa basta con exclamar: ¡es una obra de arte!

Bengt Champert Ingmar Bergman ha querido comunicar algo importante con *Llueve sobre nuestro amor*. Todos necesitamos al prójimo. Todos necesitamos a alguien a quien recurrir en este universo frío e inmenso. La generosidad y la amabilidad pragmática son la única salida a este caos sin rumbo ni sentido. Su sermón, si se me permite utilizar una palabra que con toda probabilidad él detestaría, posee una gran fuerza debido a la brutalidad y la dureza con la que presenta a los personajes y sus problemas. Pero posiblemente lo más devastador y doloroso para muchos sea su anhelo de no ocultar los problemas ni evadirlos. Estos adolescentes perdidos que se encuentran por casualidad y florecen merced a su breve pero extático amor mutuo se oponen a la indiferencia y la dureza del mundo, uno de los temas predilectos del cine francés, y en particular de Carné, el cineasta contemporáneo que Ingmar

Bergman, en su charla, confesó admirar por encima de todos. En *Amanece* (1939), Carné retrata a los dos amantes principalmente desde el punto de vista del individuo; se trata de un estudio delicado y lleno de matices de los sentimientos. En *Hotel du Nord* (1938) y *El muelle de las brumas* (1938), el punto de vista era el mismo, pero con mayor énfasis en el amor como algo condenado, trágico y elevado…, la historia de Tristán e Isolda.

A Carné le habría resultado imposible retratar al joven como un criminal irresponsable y endurecido y a la chica como una mujerzuela. Incluso el positivo discurso del caballero del paraguas sobre el permanecer unidos como forma de lidiar con los problemas, le habría resultado ajeno.

A propósito de Carné, es curioso contemplar el modo en que su simbólico perro vagabundo de *El muelle de las brumas* reaparece en *Llueve sobre nuestro amor* bajo una forma a un tiempo más bizarra y ciertamente más positiva. Camina sobre sus patas traseras, provocándonos risa en medio de tanta desesperación.

Carné tampoco se dignaría a tratar algo tan irrelevante y carente de interés para la vida interior como la sociedad. En cambio, Ingmar Bergman lo aborda con una energía familiar, desde una posición moral sólida.

Peter Cowie *El Club de Críticos Cinematográficos Suecos y la revista especializada en cine* Biografbladet *catalogaron* Llueve sobre nuestro amor *como la mejor película sueca del año, y Bergman obtuvo un* Charlie *(el equivalente sueco al Óscar en la época) por ella*.

Barco a la India

Skepp till India land (1947)

Sueños irrealizados

Ingmar Bergman El autor había escrito un guión, pero era inservible, Lorens propuso que él y yo fuésemos a Cannes. Yo escribiría el guión y él jugaría a la ruleta. Entretanto podíamos comer y beber bien y conocer a damas adecuadas para nuestros fines.

Fue un tiempo bueno. Vivía en una habitación pequeña del último piso del hotel Majestic con vistas a la vía del tren y dos paredes medianeras, y escribía como un loco. En apenas dos semanas había terminado el guión. No quedaban muchas palabras de la obra de Martin Sóderhjelm.

Peter Cowie *Tras siete años en el extranjero, el marinero Johannes (Birger Malmsten) regresa a buscar a su amada, Sally (Gertrud Fridh), en las lúgubres calles de una población portuaria. En un largo* flashback*, Johannes recuerda cómo su despiadado padre, el capitán Blom (Holger Löwenadler), aquejado de una ceguera progresiva, se emborracha y se pelea en una feria primero y en un teatro de variedades después. Blom se lleva a Sally, una corista, a su barco de salvamento y la exhibe con ostentación ante su esposa (Anna Lindahl) y su hijo jorobado, Johannes. Al principio, Sally comparte el sueño de Blom de viajar a una tierra remota para escapar de su*

espantosa vida, pero con el tiempo empieza a confiar en Johannes, que a su vez va ganando seguridad en sí mismo. Blom, celoso, intenta cortar el suministro de oxígeno a su hijo durante una operación de rescate submarino. Al no conseguirlo, huye a la ciudad y se arroja desde una ventana situada a gran altura. Sin embargo, su intento de suicidio fracasa y sobrevive algunos años más. Cuando el flashback *concluye, Johannes se reúne con Sally y ambos zarpan juntos para realizar su sueño*.

Problemas en Novilla

Ingmar Bergman En aquella época, hacer un filme no planteaba grandes problemas. Se iba a los decorados de otros y se aprovechaban para rodar algunas escenas. Eso me hace pensar en *Barco a la India* (*Skepp till Indian land*) que rodamos en el estudio de Novila en el parque de Dugarden en Estocolmo, un parque que no era tan elegante como ahora. Ese estudio era particularmente vetusto. Unos cables eléctricos, que alimentaban el parque de Skansen, pasaban por debajo del edificio, y cada vez que enchufábamos un micro se ora «brrr» y tuvimos que rodar todas las escenas de manera que el micro nunca se encontrara encima de los cables. Todos los decorados de *Barco a la india* se construyeron en el estudio de Novila. Estábamos terriblemente apretados. Además, el suelo estaba ondulado, y solo había un lugar posible para los *travellings*. Durante toda la duración del rodaje, justo delante del estudio, el tranvía n.º 7 hacía ensayos de frenos, y en el preciso momento en que se gritaba: «¡Silencio! ¡Se rueda!», llegaba el tranvía, «¡Ccrrss!». Se detenía frente al estudio. Cercare allí había también una cuesta, y los coches pasaban a toda velocidad delante de Novila. Era verdaderamente una muestra ejemplar de ruidos externos capaces de estorbar un

rodaje. El sonido era malo de pies a cabeza. ¡El día del estreno los espectadores no entendieron una palabra del diálogo!

Problemas en el cine Royal

Ingmar Bergman El estreno sueco fue un acontecimiento notable. La copia no se había controlado por falta de tiempo. Se transportó directamente del laboratorio a la cabina de proyección del cine Royal. En aquellos tiempos no había sesiones previas para los críticos, que, por consiguiente, estaban todos reunidos el día del estreno. Yo también estaba, con Gertrud Fridh y Birger Malmsten. Pronto se pudo comprobar que había ocurrido una desgracia en la banda sonora de la copia. No se oía el diálogo. Llamé a la cabina de proyección para que el maquinista cambiase el volumen del sonido, con el resultado de que se oía aún peor. A este accidente se unió el que, al empaquetarlos, se habían confundido el tercer y el cuarto rollos. Pasaron primero, pues, el cuarto rollo. Cuando la confusión de rollos se hizo evidente subí a la cabina de proyección y me puse a golpear la puerta tras la que el maquinista se había encerrado con llave. Después de largas negociaciones, realizadas a través de la puerta de hierro, lo persuadí de que parase en mitad del cuarto rollo y volviese a empezar con el tercero.

Fiesta de estreno en el restaurante Gondolen. Es la única vez en mi vida que me he emborrachado superando el límite de la inconsciencia.

Me desperté en un portal de la calle Arfillerigatan. Esa misma mañana iba a coger el avión de Gotemburgo para asistir a un ensayo general preparatorio en el Teatro Municipal. En un estado lamentable logré llegar al aeropuerto de Bromma. En la sala de espera estaba sentado

Hasse Ekman, fresco y bien perfumado, con una bellísima Eva Henning a su fado. Estaba leyendo las críticas.

Me consoló con unas palabras que usaba su padre, Gösta Ekman, tras sus numerosos fiascos: «¡También saldrá el periódico mañana!».

La conquista de la soledad

Peter Cowie *Pese a la historia funesta que retrataba, la película de Bergman suscitó en la fecha de su estreno, en septiembre de 1947, críticas diversas. Algunos críticos empezaban a seguir con atención las inquietudes del cineasta y le trataban con creciente seriedad*.

Nils Beyer La obra teatral gira en torno a los sueños irrealizados, pero, en la película, esta idea fundamental se ha combinado con el motivo de la rebeldía, que también aparecía en la obra, pero que aquí se ha transformado en un tema importante, con una efectividad muy típica de Bergman.

Carl Björkman De vez en cuando, una o dos escenas relucen con ese brillo típico de Bergman. En cuanto se le permite hablar sobre el teatro, su tono se vuelve tierno e irónico, y el cineasta utiliza con gran inteligencia el hecho de que su Sally sea artista de vodevil. Dios sabe si las mejores escenas son las filmadas en el pequeño escenario: es ahí donde Bergman hace cosas que a los franceses les gusta hacer.

«El hecho melancólico acerca de la creación artística es que solo una pequeña parte de ella llega a meterse realmente bajo la piel del público. Como máximo, puede ofrecer a la gente un codazo momentáneo en una u otra dirección».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

Hugo Wortzelius La búsqueda de la amistad y de la manera de vencer la soledad y la ansiedad es uno de los temas principales del cine más reciente e importante en términos artísticos, tanto sueco como foráneo. En Suecia el análisis de esta temática destaca principalmente, en *Barco a la India* y *Kvinna ufan ansikte (Woman without a Face)*. Las primeras cintas [de Bergman], se centran en estos asuntos y el cineasta nunca nos ha decepcionado. No hay duda de que es una figura sobresaliente en el cine contemporáneo sueco. Tiene imaginación y capacidad creativa, así como cierta vena tierna y lírica, que en ocasiones se deja entrever en esta cinta, y también un mensaje positivo e importante que transmitir a su público. Se muestra ávido de hacerse un hueco en este mundo de la posguerra que ni siquiera Suecia es capaz de evitar. Como el Johannes de *Barco a la India*, Bergman se ha dado cuenta de que «hay que llegar hasta el fondo de la cuestión» y, al igual que su personaje, cree que, «en el fondo, existe algo bueno y verdadero». Lo único que hay que hacer es encontrarlo y, para volver a citar la película: «Es mejor marcharse y no encontrar nunca el camino de vuelta que no moverse nunca».

La disonancia entre la sofocante garra de la realidad sobre el hombre y el mundo de los sueños formaba ya parte de *Llueve sobre nuestro amor*, pero es incluso más acusada en *Barco a la India*. Todas y cada una de las personas que conocemos en esta película quieren romper con todo: el capitán Blom quiere ver el ancho mundo, su esposa anhela regresar a su pequeña casita en el campo con él, Johannes sueña con liberarse de su Joroba y Sally desea encontrar a alguien que sea amable con ella sin pedirle nada a cambio. Únicamente Johannes y, hasta cierto punto, Sally logran salvar los obstáculos, zafarse de su aislamiento y aceptar su

vida. Se pueden hacer objeciones al modo en que Bergman ha tratado a la generación de mayor edad, pero en conjunto esas exageraciones resultan aceptables, porque se fundamentan en una fe en la Juventud y el optimismo, en el amor y la camaradería como requisitos previos para vivir.

Puede trazarse una línea que une directamente *Llueve sobre nuestro amor* con *Barco a la India*. Es el viejo mensaje sobre cómo nos necesitamos mutuamente, cómo todos necesitamos a alguien. Ingmar Bergman se ha convertido en el portavoz de este mensaje y por ello ha devenido en un gran activo para nuestras vidas espirituales. Será fascinante observar su evolución futura.

Peter Cowie *La película recibió una mención de honor en el Festival de Cine de Cannes y André Bazin felicitó a Bergman en las páginas de la publicación francesa* L'Ecran Français *por «crear un mundo de una pureza cinematográfica cegadora». Fue una de las primeras críticas importantes que Bergman recibió fuera de Escandinavia*.

Un accidente real

Por Ingmar Bergman

Esto pasó cuando rodamos *Barco a la India*.

Era una mañana sofocante de mediados de julio. Nos alojábamos en Nynäshamn y filmábamos en la isla de Toro. Una corona de nubes tormentosas pendía sobre el mar; la superficie estaba completamente calma, parecía plomo fundido; aquella primera hora de la mañana no traía consigo frescor alguno.

El coche que debía transportarnos hasta Toro nos aguardaba; no era un coche normal ni lo conducía un chófer

normal.

Pensé: este cacharro viejo tiene un aspecto siniestro y malhumorado. El tipo que se supone que va a llevarnos se ríe demasiado. El capó está entreabierto, se vislumbran las tripas del coche, creo que no voy a ir, creo que voy a tomar otro coche o que no voy a subirme a ningún coche, voy a regresar a pie al hotel, me voy a meter en la cama y voy a esconderme bajo las sábanas.

No sé escribir poesía, pero en ocasiones me vienen *palabras* y camino de un lado a otro mascullándolas; acaban por establecer cierto ritmo, caen de algún rincón lúgubre del armario de mi subconsciente.

Como esto: Un verdugo con un hacha, una sombra negra a mi espalda.

No era la «vieja historia sobre un tipo normal y corriente», ni ninguna otra, *Un verdugo con un hacha, una sombra negra a mi espalda*. ¿Quién? La muerte.

Como pensamiento en mi mente el verdugo con el hacha (o la muerte) no eran visitas extrañas, pero la secuencia de palabras y la subsiguiente sensación de realidad y la ansiedad eran nuevas.

Nos sentamos y el conductor rió un poco más y luego puso el vehículo en marcha.

La carretera entre Nynäshamn y Toro está llena de curvas.

Y es empinada. Muchas colinas, afloramientos rocosos y arboledas obstaculizan la visión; conducimos alternativamente por el carril derecho y el izquierdo de la carretera. Es evidente que el conductor se conoce hasta el último recodo desde la infancia. No sientes miedo en el momento en que pasa, cuando te das cuenta de que va a pasar, cuando pasa o inmediatamente después de que haya pasado.

Iba sentado Junto al conductor y pensé que agarraba el volante de un modo extraño. Luego me pareció ver el otro

coche; también iba muy rápido, y conducía por el carril contrario. No sé qué conductor entró en razón primero y empezó a conducir por el carril correcto, y entonces ocurrió. Sea como fuere, el coche, con nosotros dentro, comenzó a trepar por la ladera de una montaña.

De repente, yo estaba fuera del coche, insultando con fiereza a alguien a quien no conocía. Todo el mundo discutía, alguien berreaba, el otro coche estaba bocabajo en una cuneta.

Pero, pese a todo, no ocurrió nada y, cuando me di cuenta de que gritaba por puro nerviosismo, sin razón, y de que nadie me escuchaba, sencillamente me largué.

Entonces fue cuando descubrí:

que mis pies se movían por voluntad propia y que sentía la presión de la arena a través de mis sandalias y que mis pies y la carretera eran buenos amigos, que a mi espalda le gustaban la hierba y el musgo de una pequeña loma, y que allí había fresas salvajes,

que el viento empezó a soplar a través del abedul y que el viento olía a mar y que empezó a llover aunque brillaba el sol y que el velo de lluvia a cierta distancia descendía suavemente sobre los blancos acantilados,

que era agradable sentirse mojado por la lluvia,

que una anciana y una niña caminaban por la carretera y no tenían prisa aunque estaba lloviendo. La niña iba vestida con una blusa verde y reía,

que todas las briznas de hierba eran altas, que todos los diminutos insectos llevaban paraguas confeccionados con plantas y que una hormiga amarilla era la más hacendosa de todos. Uno descubre todo esto cuando se tumba bocabajo.

Fueron los dedos de mis pies los que se dieron cuenta primero: ¡estamos vivos!

Luego todos los diversos pedacitos, partes y compartimentos de mi cuerpo empezaron a pensar en ello y

se unieron a los dedos de mis pies. Fue todo muy rápido, fue como una oleada de una felicidad completamente nueva, quizá un nuevo nivel de conciencia.

Transcurrido un rato llegó otro coche, una máquina robusta. Me senté solo, escuché la radio del coche, la lluvia caía sobre el parabrisas, nos deslizamos suave y silenciosamente por un paisaje bañado por la lluvia y la luz del sol.

En la radio sonaba una pieza de Flandel, creo. Esa música comunicaba la misma alegría. ¿O era yo quien coloreaba la música?

Esa es la explicación más plausible. Sin embargo, me gusta pensar que fue a la inversa.

De algo estoy seguro: la vida nunca antes me había parecido tan real y tan luminosa.

La muerte ya no era un hombre con un hacha y un verdugo, una sombra negra a mi espalda, sino una parte de la vida, y sus olas eran infinitas e infatigables, como las del mar.

Esta calma absoluta hizo que afloraran en mí recuerdos de la infancia; la barrera temporal se había fundido silenciosa y discretamente; se había desatado un fuerte nudo. Es mejor estar desarmado, salir del fuerte, dejar de enseñar los dientes. Quizá funcione.

Te maltratan hasta un punto en el que apenas puedes hacerlo. Pero también recibes otras cosas.

—¡Esto era una *meditación*! No tenía nada que ver con la película.

—Sí, tenía que ver con la película.

—¿Va sobre lo mencionado arriba?

—No. Pero hay quien pinta al óleo; otros componen música; algunos se hacen pasar por otros (son actores); muchos escriben poesía, novelas u obras de teatro; algunos

tallan piedras o moldean arcilla. Algunos ganan dinero o coleccionan sellos. Todos y cada uno de ellos tienen su propia manera de expresarse.

—¿Y qué? ¿Qué es lo que intenta decir?

—Yo escribo cine. Es distinto a todo y, sin embargo, es un poco de cada cosa. Suena pretencioso, pero ¿por qué no habría de ser sincero al respecto?

—Pero usted también escribe teatro.

—Sí, pero mis obras no se escenifican, de manera que la válvula está donde está, y no hay nada malo en ello.

Música en la oscuridad

Musik i mörker (1948)

«Que sea entretenida»

Ingmar Bergman [Lorens Marmstedt] había comprado los derechos cinematográficos de una novela de Dagmar Edqvist. Se titulaba *Noche eterna (Musik i mörker)* y trataba de un músico ciego, y en aquel momento lo importante para mí era meter a mis demonios en un saco viejo. En este trabajo no me iban a servir de nada.

Leí la novela y no me gustó. Cuando le comuniqué este hecho Lorens me explicó que no iba a hacer otra propuesta. Nos pusimos de acuerdo para ir a ver a Dagmar Edqvist juntos. Resultó ser una persona encantadora, divertida, cálida y lista, además de muy guapa y femenina. Me rendí. Escribiríamos el guión juntos. Después se rodó la película, durante el otoño de 1947. Mi único recuerdo del rodaje es que me lo pasé pensando exclusivamente en eliminar los trozos aburridos y ser entretenido. No tuve otras pretensiones.

Mai Zetterling El primer día del rodaje de *Música en la oscuridad* celebramos una antigua tradición sueca que tiene lugar cada 13 de diciembre a primera hora de la mañana.

Se elige a una mujer para el papel de Lucía, la portadora de la luz en el día más oscuro del año. Yo era Lucía y llevaba una corona de velas en la cabeza; Ingmar era uno de los

chicos del coro e iba vestido con una camisa de dormir blanca y un sombrero de papel alto con estrellas pintadas. Era una imagen curiosa; la risa diabólica de Ingmar y su extraña media sonrisa no encajaban con el disfraz. También era insólito verlo de noche en la cama, vestido de pies a cabeza con un pelele de franela blanco (¿o era rosa?), con sus patucos y cerrado con una cremallera. Su esposa del momento lo había confeccionado para él; afirmaba sentirse seguro con esas ropas por la noche. No era exactamente sexy, pero sí resultaba divertido y entrañable.

El toque personal

Ingmar Bergman Lorens me observaba todo el tiempo y corregía despiadadamente cualquier conato de expresión individual. Empecé a darme cuenta entonces de que el cine es una profesión y una responsabilidad.

Hugo Wortzelius Lo que en *Música en la oscuridad* se percibía fácilmente como un tira y afloja entre el autor, Dagmar Edqvist, e Ingmar Bergman parece que en realidad fue un tira y afloja al que este último se sometió contra sí mismo, en el que los elementos documentales se han impuesto a la expresión del yo, al menos por el momento. Se ha debatido hasta qué punto este nuevo planteamiento supone o no un paso atrás. Podría afirmarse que el hecho de que un cineasta intente subordinarse a su tema en la medida de lo posible podría considerarse algo bueno; por otro lado, se pierde la perspectiva individual, el toque personal.

Peter Cowie *La historia sigue a Bengt (Birger Malmsten), quien pierde la vista al intentar salvar a un cachorro en un campo de tiro durante el servicio militar. Su novia lo abandona, pero Bengt, que aún cuenta con la baza de la juventud, se entrega a sus estudios de piano. Una*

criada, Ingrid (Mai Zetterling), le lee y alienta sus ambiciones musicales, pero Bengt suspende el examen de acceso a la Academia de Música. Bengt se hunde entonces en la autocompasión y empieza a ganarse la vida tocando el piano en un bar y posteriormente impartiendo clases en una escuela para invidentes. Entre tanto, Ingrid se ha educado, ha iniciado la carrera de profesora en la universidad y mantiene una relación sentimental con Ebbe (Bengt Ekund), un universitario comprometido políticamente. Ebbe, inseguro y celoso de la evidente afinidad entre Bengt e Ingrid, sufre un arrebato de ira y golpea a Bengt. Sin embargo, para Bengt esto resulta más satisfactorio que humillante, porque al fin se siente tratado como un ser humano normal. Presa de la desesperación, Bengt intenta suicidarse, pero acaba casándose con Ingrid, con la bendición del pastor local, el tutor legal de Ingrid, que hasta entonces se había opuesto a la relación entre ambos.

Ingmar Bergman Mi cuarta película fue un modesto éxito, gracias a la sensatez, inteligencia, mimo y paciencia de Lorens Marmstedt. Él era un productor de verdad, un hombre que luchaba y se desvivía por sus películas, desde el guión hasta su lanzamiento comercial.

Fue él quien me enseñó a hacer cine.

Lorens Marmstedt Cuando teníamos desencuentros profundos, Ingmar era capaz de escribir cartas cargadas de odio. A menudo las traía él mismo, me las ponía en la mano y desaparecía escaleras abajo. Sin una palabra. Pero nunca fue rencoroso. Al cabo de poco tiempo, como máximo un día, lo había olvidado todo.

Peter Cowie Música en la oscuridad *fue la primera película dirigida por Bergman que generó beneficios*.

Mai Zetterling *Música en la oscuridad* resultó ser la primera y última película dirigida por Ingmar Bergman en la que participé. Empecé a trabajar, en mi película con Ingmar

Bergman y por sugerencia suya me trasladé a una pequeña pensión donde vivían él y el protagonista, Birger Malmsten. Allí fue donde viví mi primera relación adúltera. No fue ninguna sorpresa. Yo no era más que una hoja en blanco; faltaba tanto aún por escribir.

Había trabajado con Ingmar antes, pero de un modo completamente distinto. Él había sido aprendiz junto a su maestro, Alf Sjöberg. Cuando filmamos *Tortura*, se había mostrado tranquilo y evasivo, encantador, pero de un modo que no me inspiraba confianza. Nos habíamos evitado mutuamente. Ahora deseaba compensarme por ello y quería tenerme cerca para poder observarme y guiarme de un modo más directo.

Nos necesitábamos. La trampa empezó a cerrarse, Él me fascinaba y me rechazaba. Pero si captabas su atención, lo único que podías hacer era emocionarte, y además tenía un sentido del humor vagamente satírico; cuando describía a la gente era franco y, en ocasiones, cruel. Su complejidad era fascinante, estimulante, te hacía estar siempre alerta, porque nunca sabías si iba a aguijonearte o a besarte con amor.

Ciudad portuaria / Puerto

Hamnstad (1948)

La búsqueda de la realidad

Ingmar Bergman [Olle Länsberg] me mandó un manuscrito de diez centímetros de grosor titulado *El oro y las murallas*, y me preguntó a continuación si quería rodarlo.

Jonas Sima *¿Y ese manuscrito se convirtió en* Ciudad portuaria (Hamnstad)?

Ingmar Bergman Sí, y fue un placer conocer Gotemburgo en compañía de Länsberg. Yo había vivido allí algunos años, pero era una ciudad que detestaba.

Stig Björkman Mientras tanto, seguías yendo al cine con asiduidad. El filme se realizó en 1948, y fue en 1947 cuando se impusieron los neorrealistas italianos.

Ingmar Bergman Sí, es cierto.

Jonas Sima Sin duda, la corriente neorrealista influyó sobre tu filme.

Ingmar Bergman ¡Ya lo creo que influyó! ¡Está realizado en el espíritu de Rossellini!

Torsten Manns Llegó de improviso, pero tú seguiste inmediatamente su influencia.

Ingmar Bergman Porque en aquella época yo aún no tenía un estilo personal.

Torsten Manns Es curioso que pudieras asimilar tan rápido el estilo neorrealista.

Ingmar Bergman Carecía de estilo personal. Cada vez que iba al cine, me decía: «Sí, debería hacerlo así, sí, está muy bien». Y, al ver los de los demás, me reprochaba todos mis movimientos de cámara. Iba de un lado a otro, estaba perdido, me aferraba un poco a todo, y las cosas se hacían sin que yo supiera muy bien cómo y por qué. No podía evitarlo. Carecía por completo de independencia, estaba desconcertado, y en el terreno técnico era un principiante.

Stig Björkman Eso se nota en tus cuatro primeros filmes. Yo no he visto *Crisis* (*Kris*), pero el estilo cambia de un filme a otro.

Ingmar Bergman Sí, y a veces cambiaba de estilo en el mismo filme. Es un fenómeno que se nota en los jóvenes cineastas de ahora. Van de un lado para otro, son incapaces de mostrarse personales. Quizá quieren intentar diferentes métodos. En lo que a mí se refiere, era diferente, se trataba de pura y simple torpeza. No es que realizara experiencias, me limitaba a agarrarme a los salvavidas que estaban a mi alcance, por falta de estilo personal.

Stig Björkman Pero ¿ya pensabas en la época que la forma semidocumental le convenía a *Ciudad portuaria*?

Ingmar Bergman Sí, me parecía buena y especialmente indicada. Los filmes de Rossellini fueron para mí una revelación: su inmensa simplicidad, su pobreza, su grisor… Pero, al lado de esto, rodábamos escenas de estudio, de cartón piedra… Todo era, pues, bastante espurio.

Esclavo de la maquinaria

Peter Cowie Ciudad portuaria *comienza con Gösta (Bengt Eklund), un marino mercante que arriba a Gotemburgo buscando un empleo en tierra firme. Encuentra trabajo en los muelles y se siente atraído por Berit (Nine-Christine Jönsson), una muchacha solitaria que ha pasado una*

temporada en un reformatorio tras la separación de sus padres (de hecho, por intentar suicidarse arrojándose al mar justo donde Gösta desembarcó) y que comparte un apartamento con su madre, una mujer dura y cínica. Conforme Gösta y Berit van descubriendo cosas el uno del otro y entablan una relación más seria, el foco de atención se desvía hacia la amiga de Berit, Gertrud (Mimi Nelson), que fallece tras someterse a un aborto chapucero. Durante la investigación que sigue a la muerte de Gertrud, Berit estalla en una amarga arenga contra el sistema social y afirma que los pobres deben sobrevivir como mejor pueden, mientras que los ricos tienen acceso a buenos médicos. Gösta y Berit se enfrentan a un futuro que puede o no ser mejor que el de sus padres. «No nos rendiremos», afirma Gösta. «Pronto llegará el verano», le responde Berit con una sonrisa.

Artur Lundkvist Lo que se extrae de la película, y lo que yo considero su cualidad más importante, es la idea general de la vida de la juventud obrera actual: la mayor dependencia de sus progenitores a causa de la falta de vivienda, los conflictos generacionales, el tedio cotidiano de trabajar en una fábrica y la industria del entretenimiento, la búsqueda del ocio, la torpe búsqueda del amor y el problema del aborto: toda una existencia caracterizada por la brutalidad y la banalidad, que desconcierta a estos jóvenes con una falta de profundidad y significado que suscita la desesperación o la resignación.

Stig Björkman Contrariamente a los de tus restantes filmes Juveniles, los personajes de *Ciudad portuaria* no son tan románticos.

En ese filme, tienen una fuerte personalidad y son conscientes de los problemas generales. No actúan de una manera tan intuitiva, sus decisiones parecen haber sido tomadas conscientemente.

Ingmar Bergman Eso es así gracias a Länsberg. El único trozo mío en ese filme, y que además es muy malo y se da de golpes con el resto, es la escena en que el protagonista, borracho como una cuba, le cuenta todos sus problemas a la puta. Esta secuencia es verdaderamente penosa, es estilizada, casi literaria, no se integra en absoluto con el resto del filme. En aquella época, yo hacía numerosas puestas en escena teatrales, en las que no me desenvolvía del todo mal. Conocía el teatro, su funcionamiento, y sabía hablar a los actores durante los ensayos. En el teatro, trabajaba un poco como un artista. Por otra parte, abordaba mis lecturas y mi aproximación a los poetas de una manera mucho más intelectual que antes. Y, en ese punto, hay que destacar la importancia de los años que pasé en el teatro municipal de Helsingborg, donde pude desfogarme, digamos, antes de entrar en la severa escuela de Hammarsten, que dirigía una compañía formada por personalidades fuertes, cosa que tenía mucha importancia, pues esas personas me pedían cuentas acerca de las motivaciones de mis puestas en escena: «¿Por qué has hecho esa escena de esa manera?, ¿por qué el personaje debe reaccionar así?, etc.». Y luego trabajar con Anders Ek era estimulante, era un colaborador sensible, duro, crítico y un poco inaccesible al mismo tiempo.

Jonas Sima ¿Has echado de menos la presencia, de un hombre como Anders Ek en el cine?

Ingmar Bergman Sí, muchísimo. Solo estaba Lorens Marmstedt.

Jonas Sima Lo que te planteaba problemas, ¿era la técnica?

Ingmar Bergman Sí, todo. Tenía tantas ganas de hacer cine, y a veces, muy pocas, me decía: «Mira, eso no se presenta del todo mal». Pero en cuanto cruzaba la puerta del estudio, me veía enfrentado a todo aquel instrumental

técnico terriblemente imponente y quedaba paralizado. Siempre hacía arreglos para que los maquinistas pudieran irse a comer a la hora, y evitar las discusiones. En el cine era esclavo de la técnica mientras que, en el teatro, estaba a mis anchas, me sentía libre, dominaba la técnica.

Aprendiendo el oficio

Gunnar Fischer Filmamos una parte importante de *Ciudad portuaria* en Gotemburgo. Ninguno de los dos tenía demasiada experiencia. Yo habría rodado unas cuatro o cinco películas hasta la fecha. Nunca había trabajado como director de fotografía, así que cuando me encontré allí en medio del plato, siendo el responsable de la cinematografía y con todo el mundo esperando mis órdenes, me sentí bastante pequeño. Ambos estábamos muy inseguros. Pero aprendimos el uno del otro.

Ingmar Bergman *Barco a la India* fue un solemne revés. Sin embargo, lo que pasó con la copia del estreno me proporcionó una lección útil. Cuando volví a la Svensk Filmindustri para hacer *Puerto*, ocupé el departamento de sonido y el laboratorio, y lo aprendí todo sobre sonido, revelado y copla. Aprendí además la técnica de la cámara y los objetivos. Los técnicos ya no se me pondrían chulos. Empezaba a saber cómo quería las cosas.

Mikael Katz Quienes son de la opinión de que el formato de una película debería depender del contenido, quienes consideran que el núcleo es más importante que la superficie, deben —o mejor dicho, debemos— conceder que *Ciudad portuaria* es la obra más madura de Ingmar Bergman hasta la fecha. La ha realizado un director sofisticado fascinado por su tema, que se ha subordinado con humildad sin recurrir a efectos de prestidigitación grandilocuentes. Las interpretaciones son brillantes, como es habitual en los

filmes de Bergman. Es una suerte que su manera de dirigir no haya perdido ese estilo diabólico. Bergman tiene el fantástico don de conseguir que sus actores brillen.

«Fuertemente influido por Rossellini y por los neorrealistas italianos, traté de incorporar el mayor número de exteriores posible. A pesar de mis buenas intenciones, se rodó demasiada parte de la película en el estudio para que la gente diga que he roto limpiamente con la tradición cinematográfica sueca de rodar las películas en el estudio».

—IB *Images* (1994)

Prisión

Fängelse (1949)

Juegos nocturnos

Ingmar Bergman La idea para mi nueva película, *Prisión*, se me ocurrió una noche de principios de verano mientras rodábamos una escalera en [los estudios de cine] Råsunda. Era una escena de *Ciudad portuaria* en la que a Berit la habían echado de casa. Lloraba en las escaleras y un niño subía junto a ella, le ofrecía su brazo y le abría la puerta a exploraciones y juegos nocturnos.

Prisión, de hecho, es una continuación de ese episodio. El argumento es el siguiente: en las escaleras vemos a Berit, una muchacha de 17 años sin vida interior de la que hablar, poca capacidad para cuidar de sí misma, un polluelo al que han echado del nido. ¿Qué será de ella (si no encuentra a un marinero decente como ocurre en *Ciudad portuaria*)?

Peter Cowie *La Svensk Filmindustri había rechazado la sinopsis de Bergman para* Prisión *y recayó en manos de Lorens Marmstedt el jugador empedernido, la tarea de ocuparse de la producción con un presupuesto frugal de solo 185 000 coronas (unos 30 000 dólares de la fecha)*.

Ingmar Bergman La economía siempre es el factor decisivo a la hora de hacer cine. Haz una película de bajo presupuesto, la más barata que se haya rodado nunca en un estudio de Suecia, y dispondrás de total libertad para crear

siguiendo los dictámenes de tu conciencia y tu propio criterio.

Ese es el motivo por el que siempre intento reducir costes. En este caso, el planteamiento fue el siguiente: recortar el número de días de rodaje [18], limitar la construcción [de escenarios], nada de figurantes, nada de música o poca, nada de horas extras, limitar la cantidad de película utilizada, rodar al aire libre sin sonido ni luz [artificial], realizar todos los ensayos fuera de las horas de rodaje, empezar a primera hora de la mañana, evitar los rodajes superfluos y supervisar hasta el más mínimo detalle del guión.

En los primeros tiempos tanto la electricidad como la película iban racionadas. Para *Prisión (Fängelse)* nos dieron ocho mil metros de película, todo colas, Agfa, Kodak, Ferranla, y yo qué sé. Cada vez que Góran Strindberg, el jefe-operador, encendía las lámparas, le perseguía un tipo, encargado especialmente del control del consumo de electricidad, que corría y lo apagaba todo. Solo hacíamos con luces el último ensayo. Cualquier gasto de electricidad superior al presupuestado era sancionado.

Lógicamente, no todas las películas pueden hacerse con el presupuesto más barato, pero todavía tengo la sensación de que todos los acuerdos que las rodean están sobrevalorados y de que el lado administrativo y técnico de la producción cinematográfica podría ser más fácil y más práctico en la industria sueca.

El infierno en la tierra

Peter Cowie *Un profesor de matemáticas jubilado (Anders Henrikson) intenta convencer a uno de sus ex alumnos, Martin (Hasse Ekman), para filmar una película basada en una idea que lo obsesiona: un filme sobre el infierno, el*

infierno en la tierra. Martin comenta la propuesta con un amigo periodista. Tomas (Birger Malmsten), a quien le resulta interesante porque ha conocido a la protagonista ideal, una prostituta llamada Birgitta-Carolina (Doris Svedlund). Pero la esposa de Tomas, Sofl (Eva Henning), está resentida por la relación de su marido con Birgitta-Carolina. El drama evoluciona a través de una serie de pesadillas y secuencias fantásticas hasta que Birgitta-Carolina es conducida a la muerte por su despiadado proxeneta (Stig din). De regreso al plato, Martin le explica al profesor que la película no puede filmarse porque concluiría con una pregunta para la que no existe respuesta: «Dios existe si uno cree en él. Cuando deja de creer, Dios deja de tener sentido».

Kenne Fant Tenía un pequeño papel en *Prisión*. Lo recuerdo perfectamente. Me matriculé en la escuela [de Interpretación] del Real Teatro en 1945 y tres años después conocí a Bergman una noche, tras una obra, en el restaurante KB. Me dijo: «Kenne, ¿te gustaría que trabajáramos juntos en el futuro?». Tras tres años en la escuela de Interpretación. Iba a entrar en la escuela de dirección, «¿Sabes? —dijo Ingmar—. Estoy preparando una película titulada *Prisión* y hay dos papeles para un par de jóvenes sentados en un bote: él es actor y ella actriz». Inger Juel la encarnó a ella. Por entonces Ingmar ya era una personalidad fascinante, pero también tenía una voz artística propia: era capaz de infundir a los demás seguridad en sí mismos y eso era genial. Cuando llegaba al plato, por la mañana, todo el mundo parecía desmoralizado, falto de ánimos y esas cosas, pero, de repente, al cabo de cinco minutos, todos estaban animados. Era fantástico. Incluso hoy, cuando hablamos de vez en cuando los domingos por la mañana, entre las diez y las doce. Incluso cuando uno habla con él por teléfono, es posible percibir ese entusiasmo. Creo

que es maravilloso, porque es una persona que ha sufrido mucho; tiene una visión muy positiva acerca del arte, pero no estoy tan seguro de qué piensa sobre la vida. Para él, son cosas muy diferentes.

El hechizo de Méliès

Ingmar Bergman Tuve de niño la farsa que proyectan Thomas y Birgitta-Carolina en el desván con la pequeña máquina de cine de juguete. Trata de un hombre encerrado en una habitación misteriosa al que le pasan diferentes atrocidades: una araña se desliza desde el techo, aparece un ladrón con un cuchillo largo para matarlo, el diablo salta de un arcón y la muerte, en forma de calavera, se bambolea delante de una ventana de persianas anchas.

Rodamos la farsa de manera rápida y eficaz. El trío que la interpretó era italiano y se llamaba «Los hermanos Bragazzi». Habían actuado en el teatro de revistas China y se habían quedado en el país durante la guerra.

Llegaron al estudio por la mañana temprano. Habíamos sacado algunos trajes de la guardarropía de la Sandrews. Góran Strindberg montó cuatro lámparas abiertas con luz directa y les puso papel especial para que no hubiera sombras. Conté la historia y los «Bragazzi» se pusieron a jugar.

Rodamos aquella misma mañana. Mandamos el material inmediatamente al laboratorio. Al día siguiente estaba revelado y copiado. Después Lennart Wallén y yo montamos la pequeña farsa en la sala de montaje de Terrafilm y cuando terminamos llamamos a Lorens Marmstedt y la estrenamos.

Lorens lloró de risa. Después nos invitó a champagne.

Jonas Sima Esta secuencia ha conservado mucho encanto.

Ingmar Bergman Méliés es uno de mis dioses preferidos. Rodaba un filme por la mañana, lo presentaba al día siguiente por la noche, ¡y rodaba 52 al año de esa manera! Ese filme me pareció divertido hasta su estreno. Después fue una decepción.

Su propia idea

Ingmar Bergman Era una obra con una moraleja y una conclusión. Un ejemplo moral. Describe la situación bajo una luz un tanto chabacana y luego subraya el símbolo de igual y se anota el resultado de la suma de todo: que vivimos de tal o cual modo, punto final. Lo único que puede salvarnos, por lo tanto, es nuestra fe en la salvación en el otro mundo. Ese era, al fin y al cabo, el resultado de la película.

Robin Hood (Bengt Idestam-Almqvist) *Prisión* no es una película corriente. Es la primera vez que Bergman trabaja enteramente por su cuenta. Con su propia idea, su propio guión, su propia creación, sin la ayuda de personas más experimentadas. Y *Prisión* es más típica de Bergman que cualquiera de sus cintas anteriores. En ella muestra su verdadero yo. Es muy propia de la década de 1920; ofrece una imagen general de esa década, la de 1940 y el futuro. Una película destacable. Un nuevo modo de sentir y ver típico de una nueva generación de cineastas. Jamás antes se había expresado con tal grado de uniformidad y fuerza. Por primera vez en 25 años, Suecia vuelve a colocarse a la cabeza del cine universal.

El negocio del diablo

Ingmar Bergman Bueno, ahora vamos a aclarar de una vez por todas esa historia del diablo. Comencemos por el

principio. Mi idea de Dios ha ido cambiando de aspecto en el curso de los años, para irse borrando progresivamente, desapareciendo o convirtiéndose en algo completamente diferente. Para mí, el infierno siempre ha sido algo sugestivo, pero jamás lo he imaginado en otro lugar que sobre la tierra. ¡El infierno ha sido creado por los hombres y existe en la tierra! Lo que he creído, y lo he creído durante mucho tiempo, es que existe un mal virulento que no depende en absoluto del medio en que se vive o de los factores hereditarios. Llamadle pecado o como queréis, es un mal activo propio del hombre, que no existe en los animales. El ser humano está hecho de tai manera que lleva consigo, siempre, unas tendencias a la autodestrucción y a la destrucción de cuanto le rodea, conscientes o inconscientes. Para materializar este mal virulento, siempre existente, imperceptible. Inconcebible, inexplicable, creé un personaje que tuviera los rasgos diabólicos de los de las fábulas medievales. Para mí, era un Juego secreto e íntimo, se trataba de describir el comportamiento de un personaje diabólico en diferentes situaciones. El mal que se producía era como un grano de polvo en un mecanismo de relojería. Este era, pues, el papel de los personajes diabólicos en mis primeras obras.

La Asociación Sueca contra la Angustia

Bengt Forslund *En el filme se cuenta que Birgitta-Carolina trabaja en unos grandes almacenes muy conocidos, EPA, lo cual desató protestas por parte del personal, y el director del centro comercial exigió a Terrafilm que suprimiera el nombre de EPA de la película. Unos días más tarde, Bergman publicó una nota en los diarios*.

Ingmar Bergman Me pareció necesario responder a las criticas realizadas por EPA a mi película *Prisión*. Garantizo

que no considero a las dependientas de EPA prostitutas, del mismo modo que no considero a los empleados de correos proxenetas, ni al personal de Systembolaget [la tienda de venta de alcohol estatal sueca] asesinos de niños, ni a la Generación de 1940 [un grupo literario sueco] alcohólicos ni a los profesores de matemáticas locos. Naturalmente, los personajes de mis películas y sus profesiones se crean sin basarse en un personaje o una profesión de la vida real; son simplemente productos de mi propia imaginación. Por ello no veo motivo para proyectar *Prisión* de un modo distinto a la versión sin cortes en que se estrenó.

Bengt Forslund *Esto provocó un comentario por parte de uno de los escritores satíricos más famosos de Suecia*.

Kar de Mumma (Erik Zetterström) Uno de los componentes más destacados de la Asociación Sueca contra la Angustia, el señor Ingmar Bergman, expone lo siguiente en un anuncio a tres columnas:

Este anuncio deberá servir como promoción para la película, de modo que el propietario del cine también se vea liberado de la ansiedad que debe de haber padecido desde la noche del estreno. En lo que respecta a las dependientas de EPA, lo único que han de hacer es mantener la calma. Deberían saber que todos los protagonistas de los filmes de Ingmar Bergman acostumbran a ser prostitutas, proxenetas, asesinos de niños, alcohólicos, locos, etc.

«No tengo respuestas; solo planteo preguntas. No estoy muy dotado para dar respuestas».

—en: *Ingmar Bergman Directs* (1972), de John Simon

Tres amores extraños/La sed

Törst (1949)

Vidas paralelas

Ingmar Bergman *La sed* era el título de un libro de cuentos de Birgit Tengroth que en su época había estado envuelto en el escándalo. La Svensk Filmindustri había comprado los derechos de adaptación cinematográfica y Herbert Grevenius escribió un buen guión en el que enlazó los cuentos convirtiéndolos en una historia coherente, con acciones paralelas y escenas retrospectivas.

Herbert Grevenius ¿Cómo convertir un puñado de relatos breves en una película? Esto es lo que mucha gente se pregunta. Personalmente nunca había pensado en ello, pero cuando me preguntaron si opinaba que era mala idea filmar una película basada en el libro, casi sentí vergüenza por no habérmelo planteado; parecía tan obvio…

Empecé por asegurarme de que Ingmar Bergman había leído el libro. Me hizo una sinopsis más que decente de él. Había visto imágenes, imágenes, imágenes, y lo encontraba muy atmosférico, repleto de momentos con ambientes de índole muy distinta.

La composición era bastante clara. El relato del tren se convirtió en el marco y el resto de las historias se hilvanaron

en torno a este, ya fuera a modo de *flashbacks* o bien de tramas paralelas que ocurrían en Estocolmo la misma noche del solsticio de verano que el viaje en tren.

Fue entretenido escribir la película durante aquellas pocas semanas ajetreadas en Gotemburgo, donde Ingmar estaba llevando a cabo los ensayos de dos obras de teatro por el día. Tras recuperar el sueño una vez regresaba a casa, se presentaba en mi hotel al atardecer para averiguar cuánto había avanzado y comprobar todo lo que me había pedido que revisase.

Detalles sugerentes

Peter Cowie *A través de un complejo entramado de* flashbacks *e incidentes ocurridos en distintos países, Tres amores extraños se centra en dos hilos argumentales principales. La película arranca en Suiza en 1946. Rut (Eva Henning) y Bertil (Birger Malmsten) regresan de unas vacaciones estivales. Rut recuerda un idilio con un oficial del ejército, Raoul (Bengt Eklund), que la dejó embarazada, se negó a reconocer su paternidad y obligó a Rut a someterse a un aborto precipitado, a resultas del cual ella quedó estéril. En el largo trayecto en tren hacia Suecia, Rut y Bertil pasan por la criba las cenizas de su matrimonio, pinchándose entre sí con afán de venganza. Entre tanto, la ex amante de Berta, Viola (Birgit Tengroth, autora de los relatos adaptados para* Tres amores extraños*), padece una depresión maníaca aguda. Su psiquiatra intenta seducirla y entonces ella conoce a una lesbiana, Valborg (Mimi Neison), quien, para complicar aún más las cosas, es una antigua amiga de la escuela de ballet de Rut. Desesperada, Viola rechaza las insinuaciones de Valborg (los censores suecos cortaron la escena que manifiesta la relación lésbica), sale corriendo de su apartamento y vaga sin rumbo fijo por los*

muelles de Estocolmo, en pleno trance, y, como Berit en Ciudad portuaria, salta al agua y muere ahogada. Bertil sueña que ha asesinado a Rut cuando su tren llega a la ciudad. La pareja pacta una tregua difícil tras conocer la noticia del suicidio de Viola a través de la policía.

Ingmar Bergman Birgit Tengroth hizo también una aportación a la dirección que no he olvidado. Me enseñó algo nuevo y decisivo.

En un anochecer estival, las dos mujeres están sentadas juntas y se han bebido una botella de vino. Birgit está bastante borracha y Mimi le da un cigarrillo y se lo enciende. Luego se lleva la cerilla encendida hacia la cara y la sostiene un momento junto a su ojo derecho antes de que se apague.

Esto fue idea de Birgit Tengroth. Lo recuerdo de manera muy intensa, ya que yo nunca había hecho nada parecido. El construir a base de detalles apenas perceptibles, sugerentes, se convirtió después en un elemento característico de mi estilo.

Un asunto moral

Ingmar Bergman Una gran parte de la película se desarrolla durante un viaje en tren a través de la Alemania devastada por la guerra. En *Prisión* había empezado a experimentar con tomas largas. Para poder desarrollar esa técnica mandamos construir un vagón de ferrocarril monstruoso. Podía desmontarse en secciones. La torpe cámara de aquella época podía moverse con libertad por vagones, pasillos y demás espacios.

En *Prisión* había hecho tomas largas sobre todo por motivos económicos. Aquí buscaba otra simplificación: que los complicados movimientos de cámara se hiciesen imperceptibles.

Hitchcock ha realizado una contribución fundamental por cuanto ha revolucionado el oficio del cine y le ha aportado un planteamiento más práctico y condensado. Creo que sus esfuerzos en este ámbito acabarán por resultar evidentes a los cinéfilos, quienes lo situarán entre los pioneros, un lugar que sin duda merece.

Recientemente ha realizado una película titulada *La soga*, resultado de un largo y paciente proceso experimental que los interesados pueden seguir de filme en filme. Su planteamiento no parece excesivamente complicado: compone escenas largas. Pero no es tan evidente que las escenas sean largas.

Esto ahorra al director mucho tiempo (y el tiempo en un estudio es dinero), continuidad y concentración. No obstante, también pierde algunas posibilidades a la hora de montar una secuencia larga, introducir una pausa o jugar con el ritmo. El montaje, por decirlo de algún modo, se realiza directamente en la cámara, y, como se puede comprender, este procedimiento no debe recomendarse a cineastas que quieran trabajar de un modo fácil, a actores con mala memoria ni a directores de fotografía propensos a perder los nervios. Yo mismo he aplicado esta técnica y creo haber conseguido un buen resultado, lo cual equivale a decir que nadie nota nada.

Jörn Donner ¿Sabía cómo utilizar los objetivos y el espacio en la narración fílmica, o fue más bien un proceso intuitivo?

Ingmar Bergman Bueno, no tengo conocimientos técnicos. Todo lo que en el cine tiene que ver con asuntos técnicos me ha resultado terriblemente arduo de aprender, pero al final he acabado por hacerlo. Cuando realicé mi primer largometraje, en 1945, fuimos a Film City, en Råsunda, y todo el mundo daba negativas al instante. Si uno quería hacer algo de una determinada manera y lo

explicaba, en el estudio le decían: «Claro, claro, lo haremos como tú quieras», pero al final siempre se hacía de un modo bastante distinto; o bien decían: «No, no se puede hacer así, porque se tarda mucho tiempo». Topé con esa actitud película tras película; una especie de resistencia absoluta por el lado técnico. Cuando ibas al laboratorio y les decías que querías incorporar fundidos en la película y, en lugar de eso, el rollo saltaba, te aseguraban que se debía a tal o cual cosa y que no podía hacerse nada para remediarlo; o a veces no se oían los diálogos y el técnico de sonido decía: «Bueno, depende de esto o aquello», y todo el mundo te hacía de menos y acababas sintiéndote completamente derrotado. Entonces tomé una resolución. Decidí aprender todo lo que tenía que saber sobre la cámara. Decidí aprenderlo para que nadie más volviera a engañarme.

Jörn Donner ¿Ha adquirido una perspectiva más consciente del medio desde entonces?

Ingmar Bergman Sí, y en muy alto grado. Creo que fue Antonioni quien afirmó que la colocación de una cámara es siempre un asunto moral. Comparto esa opinión. En principio, una escena únicamente puede rodarse de una manera y lo importante es averiguar cuál es. Tienes que abrirte paso a tientas. También es muy importante tu propio planteamiento con respecto a la cámara; me refiero a determinar si se va a permitir que la cámara sea un fin en sí misma, si se va a dejar notar o si el director se va a hacer notar. Hay que plantearse si el espectador debe ser consciente de algo más que de los actores. Para mí, lo esencial es el tema de la película transmitido al público por los actores. En realidad, la verdadera película, la verdadera actuación tiene lugar en la mente del espectador, en sus sentimientos.

Hacia la felicidad/La alegría

Till glädje (1950)

Ilusiones vanas

Ingmar Bergman Yo no había estado nunca en el extranjero, exceptuando las seis semanas de Alemania. Mi amigo y compañero de trabajos cinematográficos, Birger Malmsten, tampoco. Había llegado la hora. Nos instalamos en Cagnes sur Mer, una pequeña ciudad escondida en las montañas entre Cannes y Niza, desconocida en aquellos tiempos para los turistas, pero asiduamente frecuentada por pintores y otros artistas.

Birger Malmsten fue inmediatamente devorado por una inglesa hermosa pero tísica que escribía poesía y llevaba *una* vida bastante trepidante. Abandonado a mi destino me aposenté en la terraza para escribir el guión que tenía que rodar en agosto. Los procesos decisorios y los preparativos eran breves por aquel entonces. Uno no tenía tiempo de tener miedo, lo que constituía una inmensa ventaja. La película iba a tratar de una pareja de músicos de la orquesta sinfónica de Helsingborg. El disfraz era puramente formal, trataba de Ellen y de mí, de las condiciones del arte, de la fidelidad e infidelidad. Además la música iba a fluir a raudales por la película.

Me quedé completamente solo, no hablaba con nadie, no me veía con nadie. Me emborrachaba todas las noches y *la patronne*, una mujer maternal a la que tenían muy preocupada mis costumbres alcohólicas, me ayudaba a meterme en la cama. Sin embargo, cada mañana a las nueve estaba sentado a la mesa de trabajo y procuraba que la bondadosa resaca contribuyese a intensificar mi creatividad.

Ellen y yo empezamos a escribirnos cartas de amor prudentes pero cariñosas. Bajo la influencia de la naciente esperanza de que nuestro atormentado matrimonio pudiese tener futuro, la protagonista femenina de la película se fue configurando como un milagro de belleza, fidelidad, inteligencia y dignidad humana. Su pareja masculina se convirtió por el contrario en un mediocre vanidoso, infiel, mentiroso y engolado.

El final de la película resultó trágico: la protagonista femenina muere en la explosión de una cocina de gas (posiblemente un sueño secreto), se abusa descaradamente del movimiento final de la Novena Sinfonía de Beethoven y el protagonista se da cuenta de que había «una alegría que era mayor que la alegría».

Una verdad cuya justeza no llegaría a entender hasta treinta años más tarde.

Ambiente

Peter Cowie Hacia la felicidad *empieza durante un ensayo orquestal en el que el violinista Stig Eriksson (Stig Olin) se entera de que su esposa, Martha (Maj-Britt Nilsson), ha fallecido en un incendio en su residencia de verano. Su hijo pequeño ha sobrevivido. En un flashback prolongado, Stig recuerda el amor idílico que surgió entre ambos siete años antes. Martha se queda embarazada y Stig se casa con ella apresuradamente, con el director de orquesta Sónderby*

(Victor Sjöström) como, único testigo. Stig conoce entonces a Nelly (Margit Carlqvist), la esposa de un actor y una seductora felina. El amorío con ella prácticamente destruye su matrimonio con Martha. En el presente, Stig se reúne con la orquesta aturdido, mientras intenta asimilar la pérdida de su esposa. Cuando ve a su hijo entrar en la sala de conciertos, Stig se da cuenta de que la música (el Himno a la alegría de Beethoven) es una afirmación de la vida y la esperanza.

Ingmar Bergman Me fui a Estocolmo, comenzó el rodaje, mis amiguetes Birger Malmsten y Stig Olin interpretaban a dos desconsiderados cabrones. Maj Britt Nilsson logró hacer casi creíble a aquella esposa tan desesperadamente idealizada, una de las mejores pruebas de su genialidad.

Los exteriores de la película se rodaron en Helsingborg. Un día a principios de agosto filmamos la boda de la pareja en el juzgado, el mismo lugar donde Ellen y yo nos habíamos casado unos años antes.

Vilgot Sjöman Victor Sjöström aparecía en una escena con la joven pareja (Stig Olin y Maj-Britt Nilsson), pero el viejo se disgustó, se puso nervioso y acabó sobreactuando. Ingmar tuvo que desplegar todo su ingenio. Se dirigió a los jóvenes, ¡y *solo* a ellos!, y les explicó que en aquella escena era imprescindible que interpretaran de forma *contenida, contenida, contenida*. Los muchachos se le quedaron mirando atónitos. No podían ser más contenidos, porque entonces no quedaría nada por hacer. Pero el ingenio de Ingmar funcionó. La persona que debía darse por aludida lo hizo. Victor Sjöström se colocó en el nivel de actuación preciso.

Stig Olin Ingmar nunca me dijo, y he actuado en muchas películas con él, que debería modificar mi papel así o asá, sino que creaba un ambiente en torno al personaje que te

permitía moverte como pez en el agua. De hecho, su manera de dar instrucciones era bastante curiosa. A veces se me acercaba y me preguntaba:

—¿Es así como deberíamos hacerlo?

—Síííí.

—Vale, pero procura no empezar a llorar.

Y entonces sabía, ¡caray!, que tenía que diferenciar entre sentimiento y sentimentalismo. El sentimentalismo es bochornoso, mientras que el sentimiento es auténtico.

«Hacia la felicidad es un relato romántico de un matrimonio fracasado. Hay momentos de sinceridad y un amor conmovedor, pero no correspondido, por la música excelente».

—IB *Cinematekets Bergmanserie* (1973)

Escenas

Ingmar Bergman Un semanario llamado *Filmjournalen* vino a hacer un reportaje de nuestro trabajo. Fue Gunilla Holger, la encantadora directora de la revista, la que nos hizo el honor. La acompañaba una periodista, Gun Hagberg. El jefe de producción, que se dio cuenta de cuál era su obligación y que además se sentía violentamente atraído por la directora, apuró la insignificante cuenta de gastos de representación de la película y nos invitó a cenar al Grand.

Después de la cena Gun y yo paseamos por la orilla del estrecho de Sund, era una noche de verano cálida y serena. Nos besamos con deleite y nos pusimos de acuerdo, un tanto distraídamente, en vernos cuando el rodaje volviese a Estocolmo. *Filmjournalen* desapareció y yo olvidé el asunto.

Regresamos a mediados de agosto, Gun me telefoneó y me propuso cenar juntos en Cattelin y luego ir al cine. Con

un coletazo de pánico acepté de todo corazón.

Luego todo fue muy deprisa. El fin de semana siguiente nos fuimos a Trosa, alquilamos una habitación en un hotel, nos metimos en la cama y nos levantamos el lunes por la mañana. Entonces ya habíamos decidido huir a París, cada uno por su lado pero secretamente juntos. Vilgot Sjöman estaba allí con una beca, Gustaf Molander iba a filmar su primera novela, y ya se habían rechazado varias propuestas de guión. La dirección de la Svensk Filmindustri me ordenó, como última salida, que dejase el trabajo de la película que acababa de rodar, y me dirigiese inmediatamente a París para ayudar al obstinado Vilgot. Gun iba a informar sobre unos desfiles de modas para alguna revista semanal y confió sus dos hijos pequeños al cuidado de una competente niñera finlandesa. El marido llevaba medio año en las plantaciones de caucho que tenía la familia en el sudeste de Asia.

Me fui a Gotemburgo a hablar con mi mujer. Era tarde, ya se había acostado y se alegró de la inesperada visita. Me senté en el borde de la cama sin quitarme siquiera la gabardina y le conté todo lo que había que contar.

El interesado puede enterarse de lo que pasó a continuación viendo la tercera parte de *Secretos de un matrimonio*. La única diferencia es la descripción de Paula, la amante. Gun era casi su polo opuesto. Siempre había sido una chica de matrícula de honor: guapa, alta, deportista, una mirada intensamente azul, risa franca, hermosos labios carnosos, abierta, orgullosa, íntegra, llena de fuerza femenina, pero sonámbula.

No sabía nada de sí misma, no le interesaba, se había enfrentado a la vida abiertamente, sin defensas y sin reservas mentales, con franqueza y sin miedo. No se preocupaba de su úlcera de estómago que se le abría periódicamente, simplemente dejaba de tomar café unos

días para tomar medicinas, y pronto volvía a estar bien. Tampoco se preocupaba de que la relación con su marido fuese tan mala: todos los matrimonios, tarde o temprano, se vuelven aburridos y con un poco de vaselina se salva el coito. No se paraba a reflexionar sobre sus angustiosos sueños que se repetían con regularidad. Tal vez había comido algo o había bebido demasiado. Lo vida era real y maravillosa, y Gun era irresistible.

Nuestro enamoramiento fue desgarrador y llevaba ya desde el principio todo el infortunio imaginable en el equipaje.

Nos fuimos el primero de septiembre de 1949 por la mañana temprano y al mediodía estábamos en París. Nos instalamos en un pequeño hotel de buena reputación en la Rue Ste. Anne, una calle estrecha que da a la Avenue de l'Opera. La habitación era alargada como un ataúd, las camas no estaban una al lado de la otra sino en fila india, la ventana daba a un angosto patio interior. Si uno se asomaba se podía ver, seis pisos más arriba, un jirón del ardiente cielo blanquecino de verano. El aire allí abajo era húmedo y frío, y olía a cerrado. En el asfalto del patio había unas claraboyas que daban luz a la cocina del hotel. Multitud de personas Vestidas de blanco se movían allí abajo como gusanos. De aquel abismo ascendía un hedor a basura y fritos. Para más detalles les remito a la habitación de los amantes en *El silencio*.

Vilgot Sjöman Una tarde Gun estaba ocupado con otra cosa e Ingmar decidió ir al cine conmigo. Era la primera vez que me sentaba en la butaca de al lado de «El Expresivo» (nos sacudía tanto a la butaca como a mí). ¡Y no dejaba de hablar! Era como una cascada de gruñidos, suspiros y sarcasmo; salí de allí más mojado que un perro sorprendido por un chubasco otoñal repentino, incapaz de secarme el pelo sacudiéndome. Estremecido, me quedé boquiabierto

ante la escena final que no acaba nunca. El amante arrastra a su amante muerta a través de todas las dunas el desierto, e Ingmar soltó una gran carcajada.

Tras la película, le dije a Ingmar lo que sentía y se mostró muy sorprendido.

—¿Por qué no me has dicho nada?

—¿Qué podía decir?

—Pues haberme dicho que me callara, ¡maldita sea!

¿Cómo? Ingmar no sabe que detenerlo parece imposible. Y tampoco parece darse cuenta de que con toda la carga que pone sobre mis espaldas yo pierdo por completo la confianza en mí mismo.

Stig Olin Estar con Ingmar es una aventura, ni más ni menos. Pero hay que pagar un peaje. Nadie sale ileso de esa aventura.

Ingmar Bergman Llegaron los días de frío. La niebla se aproximaba rodando a por la llanura llevándose la Torre Eiffel de la vista que tenía desde mi observatorio, justo debajo del tejado del hotel. Escribí una pieza titulada *Joaquín desnudo*. Es la historia de un realizador de películas mudas, seguidor de Méllés. Bajo su lúgubre estudio fluye un canal sin fondo. Pesca un pez que habla, rompe su matrimonio y cuenta una leyenda de cómo la Torre Eiffel un día se cansó de ser la Torre Eiffel y se plantó en mitad del Canal de la Mancha. Luego le entró mala conciencia y volvió, Joaquín termina en una cofradía secreta que ha hecho del suicidio un rito con sentido.

Birgitta Steene *Bergman guardaba un ejemplar manuscrito de* Joakim Naked*, fechado el 23 de octubre de 1949, que ahora se encuentra en el Archivo de Bergman del Instituto Cinematográfico Sueco de Estocolmo. En una nota adjunta puede leerse: «Esto es una tragicomedia sobre el asesino y suicida Joakim Naked, que vivió y trabajó en Lyon hacia finales del siglo XIX»*.

Un extracto de la obra de teatro aparece en un relato breve publicado, *Historien om Eiffeltornet* (La historia de la torre Eiffel), en el que Joakim ha asumido una nueva personalidad. El personaje de Joakim Naked también aparece en la obra de radio de Bergman *La ciudad* (1951).

Adelante, siempre adelante

Ingmar Bergman Ahora mismo me encuentro entre dos películas; una acaba de estrenarse en los cines y la otra empezará a rodarse el próximo lunes. Es una situación incómoda y agradable al mismo tiempo: la fatiga y el tedio de lo viejo se mezclan con el miedo a la novedad. Las heridas y rasguños dejados por las reprimendas de la crítica pueden haber sanado, la alegría por el éxito de público puede haber amainado, y no dejo de repetirme que lo más importante de todo es aprender, no olvidar, nunca volver la vista atrás, seguir adelante, siempre adelante, aunque toda Sodoma haga explosión detrás de mí.

El peligro de convertirse en una columna de sal es sumamente elevado en mi profesión. Los ácidos corrosivos de la amargura y el resentimiento pueden oxidar incluso a la persona más resistente.

Una vez concluida, la película se convierte en parte de mi vida y en parte de mí mismo, al margen de si ha sido más o menos importante, buena o mala. Durante seis meses o más, esa película he sido yo. He vivido en ella, de ella, con ella, bajo ella, junto a ella, sobre ella, tras ella y delante de ella; al final he acabado convirtiéndome en un apéndice vivo de ella.

No puedo dejar de creer en esa película y en el cine en general, y sin embargo, continúo teniendo la sensación de haber recalado en este mundo para lidiar con esta clase de farsas de feria.

Es evidente, por tanto, que el director está loco.

Esto no puede ocurrir aquí

Sånt hander inte här (1950)

La película equivocada

Ingmar Bergman Esto no puede ocurrir aquí *es la única película en toda mi dilatada vida que realmente lamento haber realizado*.

Peter Cowie *Bergman no pudo intervenir en el guión de este* thriller *ambientado en la guerra fría, adaptado por Herbert Grevenius a partir de una novela de Waldemar Brogger titulada* Within 12 Hours *y publicada originalmente en 1944. Atká Natas (Ulf Palme) encarna a un ingeniero de un país báltico irónicamente llamado Liquidatzia que pretende vender sus secretos a Estados Unidos a cambio de asilo político. En Estocolmo, sus socios lo persiguen una vez se filtra la noticia de su deserción. Él y su esposa Vera (Signe Hasso) son torturados y sedados antes de que Natas, en un intentó de fuga, se precipite al vacío desde lo alto del ascensor de Slussen, en el sur de Estocolmo, y muera*.

Ingmar Bergman ¡Solamente recuerdo un día simpático a lo largo de todo el rodaje, que fue un auténtico horror! Estaba muerto de cansancio, un día estaba localizando el rodaje de *Juegos de verano (Sommarlek)*, al siguiente trabajaba en la realización de *Eso no ocurriría aquí*, lo qué quiere decir que preparaba un filme mientras rodaba otro.

Pero nos divertimos mucho el día que tuve que dar instrucciones a los cuarenta policías que salían en el filmé. Según el guión, tenían que llegar en coche, a toda velocidad, luego detenerse bruscamente, bajar de los coches y subir a un barco. El espectáculo de esos tipos llegando a toda marcha al muelle para frenar haciendo rechinar los neumáticos, saltar al barco y plantarse delante de mí diciendo: «¿Ha ido bien, jefe?», era una cosa inenarrable. Yo les respondía: «¡Más aprisa!». Y volvían a empezar a toda velocidad, dándose órdenes mutuamente, y luego, a las marcas, preparados, adelante, era una cosa digna de verse. Siempre me han dado miedo los policías.

Cuando Signe Hasso llegó de América —había sido contratada sin ningún tipo de prueba— teníamos que hacer dos versiones del filme, una sueca y otra inglesa, estaba muy enferma, tenía una inflamación de la tiroides. Una semana después, seguía igual, y fui a buscar al jefe de producción, Helge Hagerman. Le dije que en esas condiciones me resultaba imposible trabajar y que solo se podía hacer una cosa, interrumpir el rodaje y devolver la chica a los Estados Unidos. Me dijo que era imposible, y proseguimos el trabajo. Los problemas no terminaron, tuve discusiones con los refugiados bálticos para quienes nuestro jueguecito cinematográfico era una trágica realidad.

Jonas Sima ¿Te refieres a lo que les sucedió a los que fueron «acogidos» en Suecia?

Ingmar Bergman Sí, los bálticos fueron tan humillados por el lado ruso como por el lodo sueco. Algún día habría que tratar sus problemas, sería útil.

Cuando uno se ve enfrentado de ese modo a la realidad, se dice que está haciendo un filme falso, un filme mentira, y es lo que hice.

Había entre estos actores exiliados destinos y experiencias que convertían la intriga de *Esto no puede*

ocurrir aquí, tan frívolamente construida, en algo casi obsceno. Antes de que terminase la primera semana, pedí una cita con el jefe de la Svensk Filmindustri (SF), Dymling, y le rogué que abandonase el proyecto. Pero el tren ya estaba en marcha y no se podía parar.

Peter Cowie *A Bergman le desagradaba tanto la película que tras el estreno inicial la retiró de la circulación, con la aprobación previa de la SF. Poca gente fuera de Suecia pudo ver Esto no puede ocurrir aquí en vida de Bergman*.

«En esa época los directores de cine negro eran mis dioses. Uno que significaba mucho para mí era Michael Curtiz. Recuerdo que Lars-Eric Kjellgren y yo —habíamos empezado juntos en la SF y éramos amigos íntimos— veíamos películas de Curtiz, las mismas películas, una y otra vez, tarde tras tarde, para descubrir cómo lo hacía. Fue extremadamente beneficioso para nosotros. Curtiz sabía cómo contar una historia de forma clara, sencilla y directa, como lo hacía Raoul Walsh».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

Cronología
1918-1951

Primeros años

Karin Bergman «He estado demasiado enferma para escribir estas, últimas semanas, Erik tiene la gripe por segunda vez. Nuestro hijo nació el domingo 14 de julio por la mañana. En seguida cayó con calentura y diarreas muy agudas. Parece un pequeño esqueleto con una nariz grande y roja. Se niega obstinadamente a abrir los ojos. A los pocos días se me cortó la leche a causa de la enfermedad. Entonces le hicimos un bautismo de urgencia aquí en el hospital. Se llama Ernst Ingmar. Ma se lo ha llevado a “Vároms” y le ha encontrado un ama. Ma está enfadada por la incapacidad de Erik para resolver nuestros problemas prácticos. Erik está enfadado por la intromisión de Ma en nuestra vida privada. Yo estoy hospitalizada, me siento impotente y desdichada. A veces lloro cuando estoy sola. Si el niño muere, Ma dice que se hará cargo de Dag y que yo ejerza mi profesión. Quiere que Erik y yo nos separemos lo más pronto posible “antes de que su fobia maniática le haga cometer nuevas locuras”. Yo no creo que tenga derecho a dejar a Erik. Está agotado de trabajo y ha estado mal de los nervios toda la primavera. Ma dice que simula, pero yo no lo creo. Le rezo a Dios sin confianza. Uno tiene que arreglárselas como mejor pueda».

Ingmar Bergman Cuando yo nací en el mes de julio de 1918 mi madre tenía la gripe, mi estado general era malo y me hicieron un bautizo de urgencia en el hospital. El viejo médico de cabecera vino un día de visita, me miró y dijo: «Este se está muriendo de hambre». Entonces mi abuela materna me llevó a la casa de campo que tenía en Dalecarlia. Durante el viaje en tren, que en aquellos tiempos duraba un día mi abuela me fue dando de comer bizcochos mojados en agua. Cuando llegamos estaba casi muerto. Mi abuela encontró, sin embargo, un ama —una buena muchacha rubia de un pueblo vecino— y, aunque me fui reponiendo, tenía muchos vómitos y me dolía el vientre continuamente.

Erik Bergman Sábado, 13 de julio: Ingmar estaba de camino. Sabía que se trataba de algo grave, porque el doctor Josephson no se apartó de Madre en ningún momento. Durante las largas esperas nocturnas ambos recorrimos arriba y abajo el pasillo y conversamos fuera del dormitorio de Madre. A primera hora de la mañana del domingo 14 de julio nació Ingmar. Era un día resplandeciente, bellísimo, un día de pleno verano nórdico. De modo que Ingmar es un niño de domingo. Lo bautizamos el 19 de agosto en Duvnäs. Era un niño muy dulce, feliz y amigable; todo el mundo lo quería. Era imposible ser estricto con él. Tras el bautizo de Ingmar, me tomé un par de semanas de vacaciones, lo cual me sentó estupendamente, porque había pasado todo el verano, un verano inusualmente caluroso, en Estocolmo. Pero justo en esa época, a consecuencia de la guerra, se registraron los primeros brotes de una enfermedad peligrosa y desconocida, la llamada fiebre española. Se extendió como una epidemia y yo enfermé en Duvnäs. Posteriormente, cuando regresamos a Estocolmo, todos caímos enfermos, uno tras otro. Todo el mundo a nuestro alrededor estaba enfermo.

Entre octubre y noviembre, la gripe se disparó de un modo terrible. Murió muchísima gente. Recuerdo los domingos cuando tenía que caminar hasta el crepúsculo de una tumba a otra en el Cementerio Norte. Las campanas de la iglesia no dejaban de tañer y uno tropezaba sin cesar con cortejos fúnebres de camino al camposanto. El otoño estuvo protagonizado por lluvias intensas y niebla, y Estocolmo quedó cubierto por una especie de neblina amarilla permanente.

Primeras imágenes

Jörn Donner Ernst Ingmar Bergman nació en el hospital de Akademiska de Upsala el 14 de julio de 1918. Sus padres fueron el pastor luterano Erik Bergman y Karin Bergman, de soltera Åkerblom.

Ingmar Bergman Mi primer recuerdo claro de imágenes y del poder sugestivo de estas se remonta a un día en que estaba sentado en las rodillas de mi madre. Vivíamos en Skeppargatan y yo no debía de tener más de dos años. Me estaban dando de comer y estábamos sentados frente a la ventana. La ventana se reflejaba en el plato, en el borde reluciente del plato.

Recuerdo que estaba sentado allí, hice un movimiento y el reflejo se movió. Es un recuerdo que tengo muy cercano, como si fuera ayer. Luego llegaron las imágenes de la linterna mágica que entraron muy temprano en mi vida porque Padre solía impartir conferencias con ellas. Había series sobre la vida de Jesús en la iglesia (*Viaje a la Tierra Prometida* y cosas así), y a mí me parecían fascinantes.

Jörn Donner Los padres de Ingmar vivían en Östermalm, en Estocolmo, pero él visitaba a menudo a su abuela materna en Upsala.

Ingmar Bergman Tengo un recuerdo muy extraño de Upsala. En la casa que Madre y Padre tenían en Estocolmo, nada encerraba la más mínima magia; en cambio, en el enorme apartamento de la abuela, todo rebosaba magia. Recuerdo estar sentado un día en la mesa del comedor, debía de ser un domingo, porque las campanas de la iglesia tañían con gran intensidad y el sol resplandecía. La abuela vivía en Trädgärdsgatan, una calle tranquila que pasaba frente a la catedral y desembocaba en un lago con cisnes. Yo me sentía muy solo y la, luz solar no dejaba de cambiar. Supongo que sería a causa de los grandes árboles que había fuera. Había una réplica de la *Venus de Milo* a la derecha de una de las ventanas y de repente la estatua empezó a moverse. Me sentí terriblemente asustado y fascinado a un tiempo. Era exactamente la misma clase de sensación de terror secreta que reconocí posteriormente en *La sangre de un poeta* (1930) de Cocteau. La estatua se movía de repente, y no tenía brazos. Toda aquella experiencia de estar sentado debajo de la mesa observando la luz solar en movimiento, la estatua que se movía y las campanas de la iglesia que sonaban fue una vivencia sobrecogedora, visual y fundamental para mí.

Jörn Donner Es extraño que si su mente ha conservado un recuerdo tan fantástico, nunca lo haya tratado realmente.

Ingmar Bergman En cierto sentido, vivo en mi infancia. No se trata de ninguna fijación, pero me acompaña en todo momento. Los canales entre mi infancia y mi vida adulta están completamente abiertos. Por ejemplo, cuando estoy tumbado y a punto de caer dormido por la noche, o quizá si hago una pequeña siesta por la tarde, cuando me relajo un instante o yazco en ese estado de duermevela, de repente y sin ninguna dificultad recuerdo fragmentos de mi más tierna infancia: luces, aromas, voces, movimientos, comentarios que hacía alguna persona y que siguen pareciéndome

terriblemente enigmáticos e indescifrables, justo como cuando era niño. Entonces soy capaz de recorrer el apartamento de la abuela y recuerdo exactamente dónde estaba cada cosa, dónde colgaba cada cuadro. Lo recuerdo todo con absoluta claridad.

«Gracias a mi amistad con el celador del hospital, encargado de los traslados entre el hospital [Sophia] y la capilla, oí muchas buenas historias y pude ver muchos cadáveres en diversos estados de descomposición. De vez en cuando, se incineraban en los hornos cargas secretas de órganos sangrientos y miembros amputados».

—IB *Linterna mágica* (1987)

Atrapado

Paul Duncan *El joven Bergman pasó gran parte de su infancia en una vicaría que formaba parte del hospital de Sophia, en las afueras de Östermalm. Le permitían deambular por el parque de ciervos que había junto a ella y adentrarse en la campiña un poco más distante, pero él encontraba más enigmático su entorno más inmediato*.

Ingmar Bergman Cuando tenía diez años me quedé encerrado en el depósito de cadáveres del Hospital de Sophia. Uno de los conserjes se llamaba Algot. Era grande, llevaba rapado su pelo rublo blanquecino, tenía una cabeza redonda, cejas blancas y ojos azules penetrantes, estrechos. Sus manos eran gruesas y azul-granas. Algot transportaba cadáveres y me hablaba con fruición de la muerte y los muertos, de la agonía y la muerte aparente.

El depósito de cadáveres se componía de dos espacios; una capilla donde los familiares se despedían por última vez

de sus seres queridos, y una habitación inferior donde se arreglaban los cadáveres después de la autopsia.

Un soleado día de principios de primavera Algot me llevó al cuarto interior y levantó la sábana que cubría un cadáver recién llegado. Era una joven de largo pelo negro, boca carnosa y barbilla redonda. La estuve mirando un buen rato mientras Algot estaba ocupado en otras cosas. De repente oí un estrépito. La puerta se había cerrado y yo me había quedado solo con los muertos, la hermosa joven y cinco o seis cadáveres más que estaban colocados en estanterías que cubrían las paredes, apenas tapados por sábanas con manchas amarillas. Golpeé la puerta y llamé a Algot, fue inútil. Estaba solo con los muertos o los aparentemente muertos, alguno podía levantarse de repente en cualquier momento y agarrarme. El sol entraba por los cristales blanquecinos, la calma se cernía sobre mi cabeza, una campana protectora que llegaba hasta el cielo. El corazón retumbaba en mis oídos, respiraba con dificultad y me sentía helado por dentro y por fuera. Me senté en un taburete en la capilla y cerró los ojos. Era horrible, tenía que controlar lo que podía ocurrir justo a mi espalda o donde no miraba. El silencio quedó roto por un sordo gruñido. Yo sabía lo que era. Algot me había contado que los muertos se tiraban sonoros pedos, el sonido no daba miedo directamente. Pasaron algunas figuras por fuera de la capilla, oí sus voces, se vislumbraban a través de los cristales de las ventanas. Para sorpresa mía no grité, sino que me quedé en silencio, inmóvil. Las figuras desaparecieron y las voces se acallaron.

Se apoderó de mí un violento deseo que me quemaba y cosquilleaba. Me levanté y el impulso me llevó hacia la habitación donde estaban los muertos. La joven a la que acababan de hacerle el tratamiento yacía sobre una mesa de madera en medio del cuarto. Retiré la sábana y quedó al

aire. Estaba completamente desnuda excepto por un esparadrapo que iba de la garganta al pubis. Levanté la mano y le toqué el hombro. Había oído hablar del frío de los muertos pero la piel de la chica no estaba fría, estaba caliente. Llevé la mano hasta su pecho, pequeño y fofo, coronado por un pezón negro, levantado. En el vientre crecía un vello oscuro, no respiraba, no, no respiraba, ¿se le había abierto la boca? Veía los blancos dientes bajo la redondez de los labios. Me moví para poder ver su sexo que quería tocar, pero no me atrevía a hacerlo.

Ahora notaba que ella me contemplaba por debajo de sus párpados semicerrados. Todo se hizo confuso, el tiempo se detuvo y la fuerte luz se hizo más intensa. Algot me había contado la historia de un colega que le gastó una broma a una joven enfermera. Colocó una mano amputada debajo de las sábanas de su cama. Al no acudir a la reunión de la mañana fueron a buscarla a su cuarto. Allí estaba desnuda, mordisqueando la mano, y con el dedo gordo, que había separado de la mano, metido en el coño. Yo me iba a volver loco de la misma manera. Me lancé contra la puerta que se abrió sin dificultad. La joven me dejó escapar.

Ya en *La hora del lobo* traté de contar este episodio, pero fracasé y lo corté todo. Se repite en el prólogo de *Persona* y cobra su forma final en *Gritos y susurros*, donde la muerta no puede morir, sino que se ve obligada a inquietar a los vivos.

Violencia y libertad

Jörn Donner El bario burgués de Östermalm donde Ingmar Bergman se crió apenas ha cambiado desde la década de 1930. Pero para un niño debía de ser un mundo completamente distinto.

Ingmar Bergman El mundo adulto aplasta el mundo de la infancia como una apisonadora, como una ráfaga de fuego, lo aniquila, lo destruye y lo saquea sin ningún miramiento.

¿Que si era duro? Por supuesto, muchas cosas eran duras. Lo más difícil era que la escuela era una institución absolutamente autoritaria, y el hogar era igual de autoritario. No se contemplaba la idea de que alguno de tus padres viniera y se disculpara con un «lo siento» o un «estaba equivocado» o algo por el estilo. Era inconcebible. Y existía una suerte de conspiración entre la escuela y el hogar. No era posible regresar a casa y quejarse de la escuela porque tus padres se ponían siempre del lado del maestro. La forma de criar a los hijos era enfermiza. Uno tenía todo el tiempo mala conciencia, y no solo en lo relativo a Dios y a Cristo, eso era algo que se podía soportar, sino ante tus padres. Se suponía que tenías que tener mala conciencia con respecto a todo el mundo y eso era lo que realmente dolía. Era una educación basada en la violencia. Nadie hacía aspavientos si tu madre te daba una zurra; era algo natural.

Lo peor de todo era la violencia metódica. Primero tu padre te juzgaba en su dormitorio y luego tenías que ir tú mismo a buscar la palmeta, agacharte y bajarte los pantalones para que te propinara unos azotes. Para mí, lo peor (aún no lo he superado) era que me encerraran en el cuarto oscuro. Sigo teniendo miedo a la oscuridad y padezco claustrofobia. Era una tortura metódica, una auténtica tortura. Otro refinado método era la invisibilidad a la que te condenaban si habías hecho algo. Nadie te hablaba; se te castigaba al silencio, te trataban como si no estuvieras hasta que te venías del todo abajo. Recuerdo varias veces en las que a mi hermano [Dag], que era mayor que yo, lo castigaron con especial severidad; me acuerdo de cómo

Madre se sentaba y le lavaba el trasero, donde Padre le había zurrado. Tenía la espalda y el culo en carne viva. Parecía como si hubiera castigos para todo.

Pero no era lo único que había, ya sabe, porque en medio de todo aquello había un montón de felicidad y seguridad. Pondré un ejemplo. Las noches de los domingos se sucedían de la misma manera; Madre leía en voz alta y nosotros nos echábamos en la alfombra frente a la chimenea. Aquella también era parte de nuestra vida. Había rituales maravillosos como ese. Las vacaciones como Navidades y verano eran periodos gloriosos, libres, de un mes y medio como mínimo. Luego volvías a encerrarte a empollar, tanto si habías aprobado tus exámenes al final del trimestre como si no. Había que hincar los codos. Si le contaras eso a un niño de hoy, pensaría que es una locura, y lo era.

Ahora comprendo la desesperación de mis padres. La familia de un pastor vive como en un escaparate, expuesta a todas las miradas. La casa tiene que estar siempre abierta. La crítica y los comentarios de los feligreses son constantes.

Tanto mi padre como mi madre eran perfeccionistas que, con toda seguridad, se doblegaban bajo esta absurda presión. La jornada laboral de mis padres no tenía límite, su matrimonio era difícil de gobernar, tenían una autodisciplina de hierro. Sus dos hijos reflejaban rasgos de carácter que ellos castigaban incesantemente en sí mismos. Mi hermano no fue capaz de protegerse a sí mismo ni de defender su rebeldía. Mi padre aplicó toda su fuerza de voluntad en destrozarlo, cosa que casi consiguió. A mi hermana la amaban mis padres intensa y posesivamente. Su respuesta fue la autoaniquilación y un suave desasosiego.

Creo que yo fui el que mejor parado salló gracias a que me convertí en un mentiroso. Creé un personaje que, exteriormente, tenía muy poco que ver con mi verdadero yo. Como no supe mantener la separación entre mi persona real

y mi creación, los daños resultantes tuvieron consecuencias en mi vida hasta bien entrada mi edad adulta y en mi creatividad. En ocasiones he tenido que consolarme diciéndome que el que ha vivido en el engaño ama la verdad.

Sueños de serrín

Ingmar Bergman La familia poseía una benefactora incalculablemente rica a quien llamábamos tía Anna. Nos invitaba a fiestas infantiles en las que había prestidigitadores y otras atracciones, siempre nos hacía costosos y ardientemente deseados regalos de Navidad y todos los años nos llevaba al estreno del Circo Schumann en el parque de Djurgården. Este acontecimiento me ponía en un estado de febril excitación: el viaje en coche con el uniformado chófer de tía Anna, la entrada en el enorme edificio de madera intensamente iluminado, los misteriosos olores, el desmesurado sombrero de tía Anna, la estruendosa orquesta, la magia de los preparativos, los rugidos de las fieras detrás de los cortinajes rojos del pasillo que llevaba a la pista. Alguien susurraba que un león se había asomado a un oscuro ventanuco debajo de la cúpula, los payasos me inspiraban miedo y parecían enloquecidos. Me adormilé agotado por tantas emociones y una música maravillosa me despertó: una joven vestida de blanco cabalgaba sobre un enorme caballo negro.

Me invadió el amor por aquella joven. Pasó a formar parte de mis fantasías con el nombre de Esmeralda (quizá fuera ese su nombre). Finalmente mis tabulaciones dieron el aventurado paso que las hizo entrar en la realidad cuando le confié, bajo juramento de que no diría nada, a mi compañero de pupitre, que se llamaba Nisse, que mis padres me hablan vendido al Circo Schumann, que pronto se me llevarían de

casa y de la escuela y que me entrenarían para convertirme en acróbata y trabajar con Esmeralda, que estaba considerada como la mujer más bella del mundo. Al día siguiente, mi fantasía era del dominio público. Había sido profanada.

La profesora consideró que el asunto era tan grave que escribió una carta indignada a mi madre. Hubo un juicio terrible. Me pusieron contra la pared, humillado y avergonzado, en casa y en la escuela.

Cincuenta años más tarde le pregunté a mi madre si se acordaba de mi venta al circo. Se acordaba perfectamente. Le pregunté por qué no se rió o se enterneció nadie ante tamaña fantasía y audacia. Alguien podía también haberse preguntado por qué un niño de siete años siente el deseo de abandonar el hogar y de ser vendido a un circo. Me contestó que ella y mi padre ya habían tenido disgustos con mi mendacidad y mis fantasías. Tan preocupada estaba que había ido a consultar al famoso pediatra. Él había subrayado la importancia que tenía para los niños aprender a distinguir a tiempo la fantasía de la realidad. Ante una mentira flagrante y descarada como aquella, el castigo tenía que ser ejemplar.

Los inicios

Ingmar Bergman La primera visita al Teatro Dramático la hice en 1930. Daban la pieza de hadas de Geijerstam *Nicolás grande y Nicolás pequeño*. El director era Alf Sjöberg, un joven de 27 años. Era su segunda puesta en escena. La recuerdo con todo detalle, la iluminación, las imágenes, el amanecer sobre los duendecillos vestidos con traje regional, la barca en el río, la vieja iglesia con san Pedro de portero, la sección de la casa. Yo estaba sentado en el segundo piso en un lateral, en la segunda fila, junto a una

puerta. A veces, en esa hora silenciosa que hay en et teatro entre el ensayo y la función, me siento en ese sitio, el mío, me permito la nostalgia y siento con cada latido del corazón que estos locales imprácticos y anticuados son mi verdadero hogar. Este gran espacio que descansa en el silencio y la penumbra es —pensé escribir después de muchas dudas— el principio y el fin y casi todo lo que hay entre medio. El verlo así en palabras resulta grotesco y exagerado, pero no puedo encontrar una formulación más precisa, así es que lo dejo así: el principio y el fin y casi todo lo que hay entre medio.

La casa de la abuela

Ingmar Bergman Mi padre describía a la abuela como una vieja lagarta con ansias de poder. Seguramente no era el único que opinaba eso.

A pesar de ello yo viví lo mejor de mi infancia en casa de mi abuela. Me trataba con áspera ternura e intuitiva comprensión. Habíamos creado, entre otras cosas, un ritual que ella jamás traicionó. Antes de la cena nos sentábamos en su sofá verde. Allí «dialogábamos» durante una hora más o menos. Abuela hablaba del Mundo, de la Vida y también de la Muerte (que ocupaba bastante mis pensamientos). Quería saber lo que yo pensaba, me escuchaba atentamente, se saltaba mis pequeñas mentiras o las apartaba con amable ironía. Me dejaba hablar como una persona auténtica, completamente real, sin disfraces.

Nuestros «diálogos» estaban siempre envueltos en atardecer, confianza, noche invernal.

Abuela tenía además una característica encantadora. Le gustaba mucho ir al cine y si la película era tolerada para menores (lo que se anunciaba los lunes junto con la cartelera en la tercera página del periódico *Upsala Nya*

Tidningen) no hacía falta esperar hasta el sábado o el domingo para ir al cine. Sólo una nube empañaba nuestra alegría. Abuela tenía unos chanclos de goma horribles, y no le gustaban las escenas de amor que a mí, por el contrario, me parecían maravillosas. Cuando los protagonistas manifestaban sus sentimientos demasiado rato y con demasiado afán, los chanclos de mi abuela empezaban a rechinar. Era un ruido espantoso que llenaba todo el cine.

Leíamos en voz alta, nos contábamos historias inventadas, las historias de fantasmas y otros horrores se encontraban entre nuestras preferidas; también dibujábamos monigotes que eran como una especie de tebeos. Uno de los dos empezaba dibujando algo. El otro continuaba con el dibujo siguiente tratando de desarrollar la historia. A veces dibujábamos varios días seguidos, llegábamos a tener cuarenta o cincuenta dibujos. Entre un cuadro y otro escribíamos textos explicativos.

Los días, las semanas y los meses que pasaba en casa de mi abuela satisfacían probablemente la apremiante necesidad que he sentido toda la vida de silencio, de regularidad, de orden. Jugaba solo y no echaba de menos la compañía. Abuela se sentaba ante el escritorio del comedor, vestida de negro, con un gran delantal de rayas azules. Leía un libro, llevaba sus cuentas o escribía cartas; la plumilla de acero raspaba levemente el papel, Lalla trabajaba en la cocina, canturreando un poco para sí misma. Yo, inclinado sobre mi teatro de muñecos, levantaba gozoso el telón sobre el oscuro bosque de Caperucita o el iluminado salón de baile de la Cenicienta. Mi juego se adueñaba del espacio escénico, mi imaginación lo poblaba.

Allí representaba sobre todo cosas que podía sacar de los volúmenes de teatro de la colección infantil «Saga». Eramos cuatro niños, más o menos de la misma edad, dedicados a dicha actividad. Mi hermana y yo estábamos

constantemente ocupados en ello. Mi mejor amigo y su mejor amiga eran asiduos colaboradores.

Era un teatro de marionetas grande con un repertorio amplio. Hacíamos todo nosotros solos: las marionetas, la ropa de las marionetas, el decorado y la iluminación. Tenía escenario giratorio, escenario con elevador y ciclorama. La selección de nuestro repertorio se iba haciendo cada vez más refinada. Yo empecé a buscar obras con iluminación elegante y muchos cambios de decorados. Era natural que la *flauta mágica* empezase a estimular la fantasía del director del teatro.

Una noche la directiva vio *La flauta mágica* y decidió poner en escena la pieza. Desgraciadamente no se pudo realizar el proyecto debido al excesivo costo que representaba la adquisición de una grabación relativamente completa de la obra.

Cuando tenía 12 años tuve la oportunidad de acompañar detrás del decorado a un músico que tocaba la celesta en la pieza de Strindberg *El sueño*. Fue una vivencia que se me grabó a fuego. Noche tras noche era testigo, escondido en la torre del proscenio, de la escena matrimonial entre el Abogado y la Hija de Indra. Fue la primera vez que experimenté la magia del actor. El Abogado tenía una horquilla entre el pulgar y el índice. La retorcía, la enderezaba y la partía en trozos. *No había horquilla alguna, pero ¡yo la veía!* El Oficial, detrás de la puerta del decorado, esperaba el momento de entrar en escena. Estaba inclinado hacia adelante contemplándose los zapatos, las manos a la espalda, carraspeaba silenciosamente, era una persona completamente corriente. De pronto abre la puerta y entra a la luz del escenario. Se transforma, se convierte en el Oficial, *es* el Oficial.

Hacia una tierra extranjera

Ingmar Bergman El verano en que cumplí 10 años me mandaron a Alemania como *Austauschkind*, es decir, en un intercambio. Eso significaba que estaría seis semanas viviendo en casa de una familia alemana con un muchacho de mi edad. Cuando él tuviera vacaciones, me acompañaría a Suecia para quedarse con nosotros otras seis semanas.

Fui a caer en casa de un pastor en Thüringen, en un pueblecito llamado Haina a medio camino entre Weimar y Eisenach. El pueblo estaba en un valle, rodeado de una próspera comarca. Por entre las casas serpenteaba un riachuelo, perezoso y turbio. En el pueblo habla una iglesia demasiado grande, una plaza con un monumento a los caídos en campaña y una estación de autobuses.

La familia era grande: seis hijos y tres hijas, el pastor y su mujer y una parienta mayor que era diaconisa. Esta señora era bigotuda, sudaba a mares y gobernaba la familia con mano férrea. El padre de familia era un hombre delgado con barba de chivo y ojos azules de expresión simpática; llevaba tapones de algodón en los oídos y una boina negra calada hasta los ojos. Había leído mucho y le gustaba la música, tocaba varios instrumentos y cantaba con suave voz de tenor. Su esposa era gruesa, ajada y sumisa, se pasaba la vida en la cocina y me palmeaba tímidamente las mejillas: Tal vez trataba de disculparse por la pobreza de la casa.

Hannes, mi compañero, parecía salido de una revista de propaganda nacionalsocialista: rubio, alto y de ojos azules, con una sonrisa sana, orejas muy pequeñas y un principio de barba. Nos esforzábamos mutuamente por comprendernos, pero no era fácil. Mi alemán era el resultado de los estudios de idiomas de aquella época, basados en memorizar la gramática: el que un idioma pudiera hablarse no formaba parte del plan de estudios.

Los días se hacían tediosos. A las siete desaparecían los hijos de la casa camino de la escuela y yo me quedaba solo con los mayores. Leía, andaba sin rumbo y echaba de menos mi ambiente. Preferentemente permanecía en el despacho del pastor o iba con él a hacer visitas por las casas. Se desplazaba en un anticuado carricoche que tenía una capota alta; los caminos estaban polvorientos en la quietud canicular y por todas partes desfilaban orondos gansos enfurecidos.

Le pregunté al pastor si debía levantar la mano y decir «Heil Hitler» como todos los demás. Él contestó: «Lieber Ingmar, das wird als mehr als eine Höflichkeit betrachtet» [«Mi querido Ingmar, todos lo considerarán como algo más que un gesto de cortesía»]. Empecé a saludar brazo en alto y a decir «Heil Hitler». Me producía un efecto raro.

Un día Hannes me propuso que lo acompañara a la escuela y siguiera la enseñanza en calidad de oyente. Puesto a elegir entre la peste y el cólera, me incliné por la escuela, que estaba en un pueblo más grande, a unos kilómetros de Haina por un camino que hacíamos en bicicleta. Me recibieron con desbordante cordialidad y me pusieron al lado de Hannes. El aula era espaciosa, vieja y se sentía un frío húmedo en ella, a pesar del calor veraniego que hacía fuera de las altas ventanas. Aunque era clase de *Religionskunde* [«religión»], el libro que estaba en los pupitres era el *Mein Kampf* de Hitler. El profesor leía en voz alta un periódico del Partido que se llamaba *Der Stürmer*. Recuerdo únicamente una frase que me resultó extraña. El profesor repetía una y otra vez con voz neutra: «Von den Juden Vergiftet» [«envenenado por los judíos»]. Luego pregunté de qué se trataba. Hannes me contestó riéndose: «Ach Ingmar, das alles ist nicht für Ausländer» [«Oh, Ingmar, esas cosas no son para los extranjeros»].

Los domingos la familia iba a misa solemne. Él sermón del pastor era sorprendente. No hablaba basándose en los evangelios, sino en el *Mein Kampf*. Después de misa se tomaba café en el local de la parroquia. Muchos iban de uniforme y tuve múltiples ocasiones de saludar brazo en alto y de decir «Hell Hitler».

Todos los jóvenes de la casa pertenecían a organizaciones, los chicos a *Hitlerjugend* y las chicas a *Bund Deutscher Mädel*. Por la tarde se hacía la instrucción con palas en lugar de fusiles, o deportes en el polideportivo. Por la noche nos daban conferencias ilustradas con películas o cantábamos y bailábamos. Apenas podíamos bañarnos en el río, el fondo estaba fangoso y el agua olía mal. Los paños de la menstruación de las chicas, hechos a ganchillo con grueso hilo de algodón, colgaban a secar en el primitivo lavadero, que no tenía agua caliente ni otras modernidades.

En Weimar se iba a celebrar el día del Partido con un desfile gigantesco encabezado por Hitler. En la rectoría reinaba una actividad febril lavando y planchando camisas, sacando brillo a botas y correajes. Los jóvenes salieron al amanecer. Yo iría con los mayores más tarde en el coche. La familia se envanecía un poco porque les habían dado entradas próximas a la tribuna de honor. Alguien dijo en broma que mi presencia podía ser la causa de tan ventajosa colocación.

Esa mañana tan ajetreada sonó el teléfono; era una llamada de casa. Oí muy lejos la voz sonora de tía Anna, a quien su incalculable riqueza le permitía hacer esta costosa llamada. Ni siquiera se daba prisa, tardó en llegar a la razón que la había hecho telefonear. Dijo que tenía una amiga que vivía en Weimar, que estaba casada con un director de banco, que se había enterado por mi madre de que yo estaba por allí cerca, que había llamado inmediatamente a su amiga para proponerle que fuera a verles. Tía Anna habló

a continuación con el pastor en un correcto alemán, y luego retomó la conversación conmigo diciendo que se alegraba muchísimo de que yo conociera a su amiga y a sus preciosos hijos.

Llegamos a Weimar a las doce de la mañana. El desfile y el discurso de Hitler empezaban a las tres. La ciudad era un hervidero de excitación festiva, la gente, endomingada o de uniforme, paseaba por las calles. Por todas partes había orquestas tocando, las casas estaban cubiertas de guirnaldas de flores y de pancartas. Las campanas repicaban, tanto las severamente protestantes como las jubilosamente católicas. En una de las antiguas plazas se había instalado un gran parque de atracciones. En la Ópera se anunciaba la obra de Wagner *Rlenzi* en función de gala, seguida de fuegos artificiales.

La familia del pastor y yo fuimos colocados en las proximidades de la tribuna de honor. Mientras esperábamos bajo el sofocante sol de tormenta tomamos la cerveza y los bocadillos que la esposa del pastor había traído en el viaje en un grasiento paquete apretado contra sus opulentos pechos.

A las tres en punto se oyó cómo se acercaba algo que parecía un huracán. El sordo y estremecedor ruido se extendió por las calles rebotando contra los muros de las casas. Allá lejos, en la prolongación de la plaza, avanzaba lentamente un cortejo de coches negros descubiertos. El estruendo aumentó ahogando la tormenta que se había desencadenado, la lluvia caía como un telón transparente, los estampidos detonaban en el lugar de la fiesta.

Nadie se fijó en la tormenta, toda la atención, todo el embeleso, todo aquel éxtasis se concentraba en torno a un solo personaje. Iba de pie, inmóvil en el enorme coche negro que doblaba lentamente hacia la plaza. En ese momento se volvió y miró a la gente, que daba alaridos y lloraba como en

trance. La lluvia le resbalaba por el rostro y el uniforme estaba oscurecido por la humedad. Se apeó despacio y se encaminó solo por la alfombra roja hacia la tribuna de honor. Sus acompañantes se mantuvieron a distancia.

Súbitamente se hizo el silencio, solo se oía el chapoteo de la lluvia sobre los adoquines y las balaustradas. El Führer estaba hablando. Fue un discurso corto, yo no entendí mucho, pero la voz era a veces solemne, a veces burlona; los gestos exactos y adecuados. Al terminar el discurso todos lanzaron su *Heil*, la tormenta cesó y la cálida luz se abrió paso entre formaciones de nubes de un negro azulado. Una enorme orquesta empezó a tocar y el desfile desembocó en la plaza por las calles adyacentes pasando ante la tribuna de honor para seguir luego por delante del teatro y la catedral.

Yo no había visto jamás nada parecido a este estallido de fuerza incontenible. Grité como todos, alcé la mano como todos, rugí como todos, amé como todos.

Hannes me había explicado en nuestras conversaciones nocturnas la guerra de Abisinia, la importancia que tenía el que al fin Mussolini se ocupara de los pobres nativos que se arrastraban como siervos en la ignorancia y que les entregara con mano generosa la vieja cultura italiana. Me había dicho también que nosotros, allá en Escandinavia, no comprendíamos cómo los judíos habían explotado al pueblo alemán después de la caída del imperio. Me explicó que los alemanes estaban construyendo un bastión contra el comunismo, que los judíos saboteaban sistemáticamente este bastión y que todos teníamos que amar al hombre que había formado nuestro destino común y nos había fundido con firmeza en una sola voluntad, una sola fuerza, un solo pueblo.

El día de mi cumpleaños la familia me hizo un regalo. Era una fotografía de Hitler. Hannes la colgó encima de mi cama

para que «tuviera siempre a ese hombre delante de mis ojos», para que aprendiera a amarle como le amaban Hannes y toda la familia Haid. Yo también le amé. Durante muchos años estuve de parte de Hitler, alegrándome de sus éxitos y lamentando sus derrotas.

Mi hermano fue uno de los fundadores y organizadores del partido nacionalsocialista sueco, mi padre votó varias veces por los nacionalsocialistas. Nuestro profesor de historia era un entusiasta de «la vieja Alemania», el profesor de gimnasia asistía todos los veranos a los encuentros de oficiales que se celebraban en Baviera, algunos de los pastores de la parroquia eran criptonazis, los amigos más próximos de la familia manifestaban gran simpatía por «la nueva Alemania».

Paul Duncan *Durante su estancia en Alemania, Bergman visitó a la familia de una amiga de su tía Anna. Era una familia de banqueros judíos e Ingmar se enamoró de la hija, Renata*.

Jörn Donner ¿Vio algo en Alemania que pudiera hacerlo más crítico cuando llegó allí?

Ingmar Bergman No. No estuve en Berlín, ¿sabe? Aquella familia no mencionó nada acerca de sus aprensiones. Lo único que me sorprendió fue que inicié un intercambio de cartas de amor con Renata, en las que practicaba mi alemán y, de repente, se hizo el silencio.

Jörn Donner ¿Cuándo ocurrió eso?

Ingmar Bergman Debió de ocurrir alrededor de 1935. Luego, cuando regresé [el verano siguiente], quise verlos a ella y a su familia, pero ya no estaban allí, habían dejado de existir. Se decía que se habían marchado.

Luego, cuando vi las fotografías de los campos de concentración, me invadió una terrible sensación de culpa y vergüenza por haber creído en ese tipo de país y de personas.

Jörn Donner ¿Sintió lo mismo después?

Ingmar Bergman Sí, me sentí terriblemente mal. Mis sentimientos eran apabullantes, increíbles, y sentí un profundo resentimiento hacia mi padre y mi hermano y los profesores de la escuela y todo el mundo. Era imposible zafarse del sentimiento de culpa y de desprecio por uno mismo. No se trataba de un proceso consciente, como es lógico, porque no creo que fuera consciente de él, sino de un proceso subconsciente de represión. Decidí entonces que nunca más participaría en política. Soy un artista, eso es lo que soy. Pertenezco a ese mundo. Es algo que me siento capaz de comprender. Durante 20 años no volví a leer ni un editorial ni un libro sobre política, y nunca escuché ningún discurso político. Tampoco voté. En suma, decidí que no quería tener nada que ver con la política. Supongo que fue aquella desilusión, porque de otro modo me resulta extraño que una persona tan inquisitiva como yo con todo lo relativo a la existencia humana cortara de repente con todo eso. Pero ese es o fue mi bagaje político, o mi falta de bagaje político.

Paul Duncan, Erik y Karin Bergman fueron fundamentales para ayudar a jóvenes judíos alemanes a emigrar a Suecia antes de la Segunda Guerra Mundial y acogieron en su hogar al adolescente judío Dieter Winter durante varios años.

«Mis primeros recuerdos están todos relacionados con humillaciones. Detestaba ser humillado y tuve que soportarlo muchas veces».

—en: *Three Scenes with Ingmar Bergman* (1976) de Jörn Donner

El paraíso

Ingmar Bergman Recuerdo la primera película que vi en mi vida. Debió de ser hacia 1924, cuando yo tenía unos seis años, y fue en el cine Sture de Estocolmo. Era *Black Beauty* e iba acerca de un semental. Aún recuerdo una secuencia con un fuego. Quemaba, lo recuerdo con toda nitidez. Y también cómo me emocionó y cómo después me compré el libro de *Black Beauty* y me aprendí el capítulo del fuego de memoria (entonces aún no sabía leer).

Jonas Sima Se dice que solía ir al cine con su hermano mayor.

Ingmar Bergman Sí, cuando íbamos al instituto de Östermalm. Pero eso fue más tarde. Íbamos a la sesión de las seis de la tarde de los sábados.

Jonas Sima ¿Y qué género de películas veían?

Ingmar Bergman Películas infantiles. Recuerdo que lo que más me fascinaba era el proyector que había en la galería y el tipo que lo manejaba. ¡Lo envidiaba tanto…! Yo visitaba mucho a mi abuela en Upsala, y allí conocí al proyeccionista del cine Slottet. Para mí, aquel hombre subía al cielo cada tarde. Nos hicimos amigos y cada vez que mi abuela me dejaba ir al cine iba al Slottet y veía la película de pie desde la sala de proyecciones y me ahorraba el dinero de la entrada.

Stig Björkman ¿Qué edad tenía?

Ingmar Bergman Unos diez u once años. En el entreacto, aquel tipo preparaba un café y nos lo tomábamos apoyados en la barandilla de la parte posterior del auditorio. Recuerdo que me acariciaba, pero sin excederse. No creo que pasara nada indecoroso. En cualquier caso, recuerdo pensar que había algo repugnante en él y poco a poco dejé de ir por allí. En mi familia había una tía rica que siempre nos hacía unos regalos magníficos por Navidad. La queríamos tanto que la incluíamos en nuestras oraciones a la hora de ir a dormir. En Navidades, la cesta de los regalos

se dejaba a los pies de la escalera y cada vez se llenaba más y más. Yo debía de tener entre nueve y diez años. De repente, un día, los regalos de la tía Anna aparecieron allí y entre ellos había un paquete con la etiqueta «Forsner's». Adiviné de inmediato que contenía un proyector. Yo llevaba un par de años deseando con todas mis fuerzas que me compraran uno, pero creía que era demasiado pequeño para tal regalo.

Jonas Sima Forsner's. ¿Era una marca conocida?

Ingmar Bergman Sí, era una casa fotográfica de Estocolmo, en Flamngatan. Me emocioné tantísimo. Como mi padre era clérigo, nunca nos daban los regalos en Nochebuena, como al resto de los niños suecos. Sobrevivir a la espera se me hizo insoportable. Imaginen mi decepción cuando resultó que el proyector era para mi hermano, cuatro años mayor que yo, y a mí me regalaron un osito de peluche. Fue uno de los momentos más amargos de mi vida. Además, a mi hermano le importaba un bledo el cine. Ambos teníamos montones de soldaditos de plomo, de modo que en San Esteban le compré el proyector a cambio de la mitad de mi ejército; a partir de entonces cada vez que hacíamos una guerra me daba una paliza. Pero yo tenía mi proyector. Jamás olvidaré el aspecto que tenía y cómo estaba construido. ¿Han tenido alguna vez uno de esos aparatos en las manos? No era más que una caja de estaño alta con un sencillo sistema de lentes, una lámpara de queroseno y una chimenea que sobresalía por encima y que emanaba un poco de humo. Permitía girar cintas de película de unos dos o tres metros de longitud y proyectar diapositivas, que se insertaban en el sistema de lentes. Eran diapositivas de colores alemanas pirograbados con dibujos de Caperucita Roja y Blancanieves. También se podían comprar películas, de las antiguas, de aquellas inflamables. La imagen era diminuta y la única fuente de luz, la lámpara de queroseno.

Aún recuerdo cada detalle de aquellas primeras películas. Era una experiencia mágica. Mi primera película fue una de tonos sepia titulada *Frau Hollé* en la que aparecía una niña con el traje nacional tumbada dormida en un prado.

La película era un poco marrón, recuerdo que aparecía una chica, vestida con un traje folclórico, que dormía sobre un prado; luego se despertaba, se levantaba y comenzaba a bailar dando vueltas antes de desaparecer por la esquina derecha de la imagen, o por la izquierda, si se miraba al revés a través de la lente. Y esta secuencia se reproducía constantemente, sin acabar nunca, con tal de que siguieras, dando vueltas, a la manivela. Era la única escena del filme. Después me dijeron que se podía comprar películas a 5 céntimos el metro en Claestorpsboden, una tienda de juguetes, en la Smalándsgatan de Estocolmo, frente a la Biblioteca, que ya existía cuando yo era niño. Vendían rollos pequeños y rollos grandes.

Sumergía treinta o cuarenta metros de película en una fuerte disolución de sosa y dejaba los trozos a remojo durante media hora. Se disolvía entonces la emulsión y desaprecian las imágenes. El trozo de película quedaba blanco, transparente, inocente. Sin imágenes.

Entonces podía dibujar nuevas imágenes con tintas de diferentes colores. Cuando después de la guerra llegaron las películas directamente dibujadas sobre celuloide de Norman McLaren, para mí no fue ninguna novedad.

Más adelante, me di cuenta de que podía unir los trozos de filme. Después, con esos trozos de filmes pegados entre sí, fabricaba historietas que comentaba en voz alta, mientras giraba la manivela. Había construido con el mecano unas grandes bobinas que podían contener entre 50 y 60 metros de película, y de vez en cuando me encerraba en un armarlo, con la lámpara de alcohol, y daba vueltas a la manivela, imaginaros lo que habría podido ocurrir si un

objeto cualquiera se hubiese incendiado: ¡vivíamos en una gran casa que era toda de madera! Un día electrifiqué ese «cinematógrafo». Conseguí una bombilla de 75 watlos, y la fijé en un brazo metálico para obtener una imagen más decente, más luminosa sobre todo. Entonces ya podía sentarme a dos metros de la pantalla y ver correctamente. Más adelante, con unos ahorros que tenía, me compré un proyector mucho mayor ¡que costaba la suma entonces fabulosa de 65 coronas!

Ingmar Bergman La primera vez que estuve en Film City [en Råsunda] debía de ser 1930; sucedió que mi padre, que era ministro de la iglesia, había ido allí a bautizar al hijo de una «estrella», creo que se trataba del nieto del director Bryde, que era una especie de jefe del estudio. Cuando Bryde apareció con las 50 coronas pertinentes en un sobre sellado para Padre. Padre dijo que no quería nada, pero que tenía un hijo locamente interesado en el cine. Le preguntó si podríamos ir a Film City y echar un vistazo y ver cómo se rodaba una película. Bryde dijo que no había ningún problema, que podía arreglarse. Así que lo arreglaron y ful hasta allí en tranvía. Por entonces, a principios de la década de 1930, el lugar estaba rodeado de bosques y había que atravesar una verja y yo pensé… bueno fue como entrar en el paraíso.

«Si alguna vez sientes que la vida va demasiado deprisa, vete a la iglesia o al teatro. Entonces el tiempo se detiene y piensas que se te ha estropeado el reloj y, como escribe Strindberg en *Tormenta*: "La vida es breve, pero puede ser larga mientras dura"».

—IB imágenes (1994)

Capítulo 2

UNA DOBLE VIDA

Introducción

Ingmar Bergman El teatro es como una esposa fiel, mientras que el cine es la gran aventura, la amante preciosa y exigente... Las amo a ambas, a cada una de un modo distinto y especial.

Peter Cowie *A lo largo de la década de 1940, Bergman expresó sus sentimientos y aspiraciones a través de personajes masculinos, a menudo encarnados por Birger Malmsten y Stig Olin. En la década de 1950, creó y desarrolló una serie de personajes femeninos profundos —Mane en* Juegos de verano*, Mónica en* Un verano con Mónica*, Anne en* Noche de circo *y Desirée Armfeldt en* Sonrisas de una noche de verano*—, inspirándose en sus propias vivencias y relaciones con mujeres como punto de partida*.

En la primavera de 1949, Bergman se mudó a París con su nuevo amor, una periodista casada de nombre Gun Grut. Durante más de un año, Gun atravesaría un tortuoso proceso de divorcio y libraría una batalla por la custodia de sus dos hijos pequeños, mientras Bergman se hallaba inmerso en un proceso de divorcio que puso fin a su segundo matrimonio, con Ellen Lundström. En abril de 1951,

Bergman tuvo otro hijo, Ingmar, y él y Gun contrajeron matrimonio en junio de ese mismo año. Especialista en historia serbocroata y noticias de actualidad, Gun era una mujer fuerte con un intelecto de alto calibre. No es de extrañar pues que Bergman la utilizara como modelo para muchas de las mujeres de sus películas, desde Karin Lobelius en Secretos de mujeres *hasta Agda en* Noche de circo*, Marianne en* Una lección de amor*, Susanne en* Confesión de pecadores *o Desirée Armfeldt en* Sonrisas de una noche de verano*.*

Ingmar Bergman En la incomparable Eva Dahlbeck encontré su intérprete. Ambas mujeres lograron materializar juntas mis textos, a menudo bastante difusos, y así se convirtieron en las representantes de la feminidad invencible de una manera que yo nunca hubiese imaginado.

Peter Cowie *El impacto de la historia de amor entre Gun y Bergman perduró largo tiempo, y su recuerdo afloraría de nuevo en el guión cinematográfico de* Infiel *(2000)*.

Una relación aún más influyente, erótica y tempestuosa coloreó los primeros años de la década de 1950 y dejó una huella indeleble en la obra tanto teatral como cinematográfica de Bergman. Harriet Andersson protagonizó Un verano con Mónica, Noche de circo, Una lección de amor, Confesión de pecadores/Sonrisas de una noche de verano*, todas ellas filmadas en una época en que Bergman y la actriz convivieron en Malmö.*

En otoño de 1952, Bergman asumió sus funciones como «director y asesor artístico de la junta directiva a jornada completa» en el Teatro Municipal de Malmö.

Birgitta Steene *Durante sus seis años en Malmö, Bergman llevó a escena 19 obras y no tardó en consagrarse como uno de los principales directores teatrales suecos. La recepción de sus obras por parte de la crítica fue*

espectacular y hacia el final de su ejercicio en Malmö, solía afirmar que, si no recibía críticas entusiastas, sentía que su trabajo había sido un completo fracaso. Malmö pronto superó a Gotemburgo como escenario más emocionante del país. Dos de las producciones de Bergman, Fausto y La leyenda*, recibieron invitaciones para ser representadas en Londres y París. El variado repertorio de Bergman englobaba desde obras clásicas de Goethe, Molière, Ibsen y Strindberg hasta comedias y operetas. Fue en Malmö donde Bergman consolidó su* «troupe *de actores», con nombres que también aparecerían con asiduidad en sus películas, entre ellos: Max von Sydow, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Ingrid Thulin y Åke Fridell*.

Peter Cowie *La eficiencia incólume de Bergman fue uno de los factores principales para garantizar su productividad. Por ejemplo, una úlcera recurrente (en parte real, en parte imaginaria) lo obligaba a guardar reposo cada mes de abril, pero, mientras permanecía ingresado en el hospital, seleccionaba un boceto de guión entre los cuatro o cinco en los que solía trabajar simultáneamente y lo completaba sin más tardanza*.

Durante la primera mitad de la década, Bergman fue ganando confianza como director tanto de teatro como de cine, aunque no siempre disfrutaba de éxitos de taquilla como cineasta. Algunos de sus largometrajes, como Noche de circo *y* Confesión de pecadores*, ambos realizados para la Sandrews, se desvanecieron rápidamente de las salas de cine a consecuencia de unas críticas muy hostiles. Tampoco, hasta* Sonrisas de una noche de verano*, dejó de saltar de productora en productora, hasta acabar estableciéndose en la Svensk Filmindustri bajo el auspicio benévolo de Carl Anders Dymling.*

El reconocimiento, sin embargo, llegó de allende Escandinavia. En 1954 el Festival de Cine de Montevideo

entregó su máximo galardón a Noche de circo*; no era la primera vez que una película de Bergman participaba en un festival, pero sí fue el primer premio que obtuvo como cineasta. También en Brasil se rindió homenaje a su obra durante una celebración cultural del 500 aniversario de la ciudad de Sao Paulo. Ahora bien, el punto de inflexión llegó en marzo de 1956, cuando Sonrisas de una noche de verano se proyectó con enorme aclamación en Cannes, donde se alzó con el Premio Especial del Jurado por su «humor poético».*

Durante este periodo, Bergman impuso una disciplina certera a su inclinación natural a experimentar con la forma. Elevó el flashback a la categoría de táctica narrativa efectiva, utilizándolo en mayor o menor medida en Juegos de verano, Secretos de mujeres, Noche de circo, Una lección de amor y Confesión de pecadores*. En* Un verano con Mónica *se anticipó a la Nouvelle Vague francesa, al filmar en exteriores y reducir él maquillaje y la iluminación a la mínima expresión en aras de un mayor naturalismo.*

Juegos de verano/Juventud, divino tesoro

Sommarlek (1951)

Una fantástica vida de indolencia en un paisaje prístino y sensual

Ingmar Bergman *Juegos de verano* tiene una larga historia. El origen es un episodio amoroso, bastante conmovedor si lo miro retrospectivamente, que viví durante uno de los veranos que pasó mi familia en la isla de Ornö. Tenía 16 años y como siempre tenía que pasarme las vacaciones estudiando y sólo podía compartir momentáneamente el tiempo libre con los chicos de mi edad. No iba vestido como ellos, era flaco y con granos y para colmo, cuando no estaba callado leyendo a Nietzsche, tartamudeaba.

Era un mundo fantástico de pereza y deseo en un paisaje intacto y sensual. Pero, como ya he dicho, estaba bastante solo. En la llamada Isla del Paraíso, en el archipiélago exterior, vivía una chica que también estaba bastante sola. Entre nosotros surgió un tímido amor, como ocurre cuando dos soledades jóvenes se buscan. Ella vivía en una gran

casa, extrañamente inacabada, con sus padres. La madre era una belleza algo venida a menos y solitaria. El padre había sufrido un ataque al corazón y estaba inmóvil en el gran salón de música o en la terraza que daba al mar. Venían singulares señores y señoras de visita y contemplaban las exóticas plantaciones de rosas. En realidad era como entrar en un cuento de Chéjov.

Nuestro amor murió al llegar el otoño, pero se convirtió en la base de un cuento que escribí el verano después de la reválida.

Peter Cowie *Bergman escribió este relato en su viejo cuaderno de ejercicios de latín en 1937, más o menos en las mismas fechas en que redactó la historia en la que se basó* Tortura.

Ingmar Bergman La guerra estaba a punto de estallar y el temor a un futuro incierto sirvió de incentivo para que todas las fuerzas del bien se unieran y lanzaran un ataque violento contra la inseguridad y un destino lúgubre. El argumento giraba en torno a las cosas buenas de la vida: las vacaciones de verano en el archipiélago de Estocolmo y el primer amor.

Peter Cowie *El relato permaneció sumido en un largo letargo, pero Bergman jamás lo olvidó*.

Ingmar Bergman Cuando volví a la Svensk Filmindustri (SF) para trabajar de negro en la sección de guiones, lo recuperé y lo convertí en un guión de cine. Quedó embarullado y lleno de miradas hacia el pasado en las que cada vez me enredaba más. Lo reelaboré varias veces sin poder salir del embrollo. Entonces apareció en mi ayuda Herbert Grevenius. Eliminó todo lo superfluo y recuperó la historia original. Gracias a la aportación de Grevenius me aprobaron por fin el guión para rodaje.

Peter Cowie *Herbert Grevenius, el dramaturgo y crítico contratado por la SF que había escrito los guiones de* Tres

amores extraños *y* Esto no puede ocurrir aquí*, ayudó a Bergman a dar forma a la historia, a elaborar la forma narrativa y a pulir los diálogos*.

Mane (Maj-Britt Nilsson), una bailarina del ballet de la Ópera Real de Estocolmo cuya carrera se aproxima al ocaso, recibe un paquete a las puertas del escenario. El paquete contiene un diario que ella misma había redactado unos trece años antes y en el que narraba su historia de amor con el joven Henrik (Birger Malmsten). Turbada por este recuerdo del pasado e irritada con su actual pretendiente, David (Alf Kjellin), Marte decide de improviso tomar un barco rumbo a la isla donde había vivido aquel verano idílico con Henrik.

Los flashbacks *(más o menos al modo de la anterior* Hacia la felicidad *y la ulterior* Fresas salvajes*) ilustran el romance. La felicidad de la pareja se ve enturbiada por los celos de Erland, un tío amargado de Marie que antaño estuvo enamorado de la madre de esta. La tutora de Henrik es asimismo una figura depresiva, si bien con cierta capacidad para la autocrítica, que padece un cáncer terminal. (Su nombre es Calwagen, el nombre de la abuela materna de Bergman).*

A medida que el otoño se avecina y llega el momento de regresar a Estocolmo, Henrik muere accidentalmente al saltar al mar desde unas rocas y Marie queda sumida en la pena. Pese a todo, la malevolencia con la que Erland le envía aquel diario no surte efecto, puesto que al revivir el pasado Marie logra purgar sus recuerdos y avanzar expectante hacia una relación madura con David. Su carrera en el balletse tambaleaba, pero ahora reaparece con entusiasmo en escena para interpretar su papel en El lago de los cisnes con un brío renovado.

Rodaje

Peter Cowie *El verano de 1950 estuvo enturbiado por días de lluvia, y Bergman y su equipo tenían que poner rumbo a toda prisa hacia las islas de Dalarö y Rosenón en cuanto lucía el sol. Los interiores se rodaron en los estudios de Råsunda. «Resultaba más fácil montar allí el decorado del* ballet *—recordaba el productor ejecutivo de Bergman, Allan Ekelund—, porque el plato contaba con todas las instalaciones técnicas. Además, las salas de ensayo del* ballet *se utilizaban a diario». En las secuencias de baile, una doble sustituyó a Maj-Britt Nilsson, aunque el ardid es prácticamente imperceptible*.

Stig Björkman *¿Por qué decidiste situar la acción en los ambientes de la ópera y del* ballet*?*

Ingmar Bergman Porque durante dos años había sido ayudante de dirección en la Ópera y conocía el medio. Después, estuvimos en un tris de que nos negaran el acceso a la Ópera. ¡La dirección consideraba que el guión difamaba la reputación del cuerpo de baile, esas muchachas no tienen relaciones sexuales y no mendigan medio litro de ginebra!

Dominio del medio

Ingmar Bergman *Juegos de verano* fue la primera película en la que pude expresarme con libertad. Para entonces llevaba ya varios años dirigiendo cine. Supongo que la mayoría de las personas no me calificaría como muy bueno técnicamente, sino como torpe, inseguro y nervioso en temas técnicos. Pero hay algo que no debe olvidarse, y es que la técnica de por entonces era mucho más laboriosa que la actual. Se precisaba una ingente cantidad de material para todo, y el equipo humano era extensísimo, iluminar un plato del estudio era una labor costosísima. Para todo se

requería una cantidad de tiempo exasperante. En la actualidad, el aspecto técnico del cine es mucho más fácil y sencillo. No fue hasta *Juegos de verano* que empecé a pensar: «Bueno, ahora empiezo a saber algo sobre cómo hacer esto».

Jörn Donner Entonces ¿actualmente ya no busca inspiración fuera?

Ingmar Bergman No, la verdad es que no. Por supuesto, puedo admirar a Fellini enormemente y preguntarme cómo diablos hizo esto o aquello y sentir una leve punzada de envidia con respecto a alguien tan agudo como [Peter] Bogdanovich, que parece un Aladino capaz de recoger en su turbante todas las ciruelas que caen, luego pienso, maldita sea, qué fácil ha sido para él, con qué facilidad ha logrado hacerlo. Pero, en cualquier caso, ese larguísimo, complicado y tortuoso camino que tuve que recorrer me fue útil. Tenía que meditar las cosas con detenimiento. Recuerdo cuando veía el montaje final de mis películas, me refiero a *Llueve sobre nuestro amor, Hacia la felicidad. Puerto* y todas las demás. Me atormentaban invariablemente esos fragmentos largos absolutamente muertos y técnicamente torpes.

Jörn Donner ¿Entendía a qué se debía que resultaran así?

Ingmar Bergman Sí, entendía que no Lo había hecho bien, que había sobrecargado el medio, que había colocado la cámara en el lugar inadecuado, que me había acercado demasiado cuando debería haberme alejado, y a la inversa. La técnica es cuestión de aliento, de respiración, de la relación entre la cámara y el actor, y el movimiento de la cámara en relación con el actor. Para mí, eso resume todo el lado técnico.

Peter Cowie La SF no estrenó la película de manera inmediata debido a la crisis en el sector de la producción y al subsiguiente cierre de los estudios por parte de la

dirección. El cierre patronal se prolongó durante varios meses y el estreno de *Juegos de verano* finalmente tuvo lugar en Estocolmo el 1 de octubre de 1951, más de un año después de la conclusión del rodaje.

«[*Juegos de verano*] fue la primera de mis películas en la que sentí que estaba fundando independientemente, con un estilo propio, haciendo una película que era toda mía, con un aspecto determinado que le era propio, que nadie podía imitar».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torstsn Manns y Jonas Sima

Verano sueco

Peter Cowie En *Hacia la felicidad*, Bergman ya había celebrado el éxtasis fugaz del verano sueco, pero en *Juegos de verano* se deleita en una nostalgia sin disimulos (si bien perfectamente controlada) por su juventud perdida y sus semanas de vacaciones en la isla de Smádalarö. Él y su director de fotografía, Gunnar Fischer, se propusieron captar en la película el ambiente del punto álgido del estío en Suecia, un lapso que normalmente no se dilata más de seis semanas, durante las cuales las fábricas y oficinas cierran y todo el mundo huye a la campiña o a la miríada de islas que salpican el litoral sueco. *Juegos de verano* ofrece una profusión de imágenes intensas y embelesadoras: árboles en flor, las aguas relucientes de una ensenada, el prado de fresas silvestres.

Bergman fue uno de los varios cineastas que captaron en celuloide ese momento tan especial. Su contemporáneo Ame Mattsson también entonó un himno al despertar sexual en 1951 con *Hon dansade en sommar (One Summer of Happiness)*. Sus escenas de desnudez, osadas en aquellos

tiempos, atrajeron a un abultado público en el extranjero. Otros filmes nórdicos, como *Ung sommar (Young Summer*, 1954) de Kenne Fant, *Sininen viikko (Blue Week*, 1954) de Mafti Kassila y *Elokuu (The Harvest Month*, 1956), reforzaron la imagen del verano como una estación de liberación, pero también de «pecado» bajo la diáfana luz solar. El propio Bergman subvertiría este género en *Un verano con Mónica*, pero tanto en *Sonrisas de una noche de verano* como en *Fresas salvajes* continuó deleitándose en la libertad sensual de la época estival, así como en la inexorable venida del otoño. Bo Widerberg llevó este género a su apogeo con *Elvira Madigan* (1967). Siendo ya septuagenario, Bergman recuperó un recuerdo de un verano que pasó junto a su familia en Dalarna, en torno a 1926, y lo utilizó como punto de partida para el guión de *Los niños del domingo* (1992), cinta que dirigió su hijo Daniel.

Marianne Hdók El verano en Suecia empieza con luz y acaba con la oscuridad otoñal. La película adopta ese mismo patrón: la sensación de libertad en Junio, de madurez en Julio y la llegada del otoño en agosto. Temas que posteriormente desarrolló en sus películas más célebres comenzaron a tomar cuerpo en esta. En *Juegos de verano* hay un lugar donde los dos amantes comparten su primera comida juntos. El maestro de *ballet* con disfraz y máscara al que Stig Olin da vida en Coppella guarda un parecido asombroso con Bengt Ekerot [Spegel] en *El mago*. La periodista escéptica encarnada por Alt Kjellin es una joven Vergérus y la escena de Maj-Britt Nilsson desmaquillándose frente al espejo de su tocador es idéntica a otra de *El mago*, en la que Max von Sydow se quita la peluca. El maquillaje, la carga del artista, se retira y la persona oculta tras él queda expuesta en toda su desnudez. En *Juegos de verano*, hay un estudio preliminar de la escena central de *El séptimo sello*:

el párroco y la vieja bruja, interpretada por Mimi Pollak, juegan un partida de ajedrez.

Bengt Forslund *La estructura formal de* Juegos de verano *se basa en un viaje a través de un mundo de memorias*.

Lars Lönnroth Trata el viaje como terapia, como un modo de entender el yo interior, la vulnerabilidad del artista. Pero, sobre todo, trata el sueño de libertad que el verana y sus lugares de encuentro unen a la triste toma de conciencia de que el otoño, la oscuridad y la muerte aguardan a la vuelta de la esquina.

Ingmar Bergman Cuando escribo para la pantalla quiero expresar algo sumamente importante para mí. Como tantas otras personas, no me siento seguro en el mundo en que vivimos y el futuro me parece incierto, pero alguien que trabaja con un medio como el cine no puede limitarse a mostrar sus vacilaciones, sino que también debe recalcar todas las posibilidades que pueden derivarse de su sufrimiento personal.

Es legítimo exigir que una película sea entretenida, pero ello no implica necesariamente que no pueda tener mensaje. Cuando escribo con verdadera convicción acerca de un tema que me interesa, al menos, debo poder esperar que sea igual de importante para otras muchas personas que comparten mi mismo aquí y ahora y afrontan los mismos problemas que yo, inspirar la reflexión en otros es mi recompensa.

Bergmanorama

por Jean-Luc Godard

En la historia del cine, hay cinco o seis filmes cuya crítica se realiza con estas meras palabras: «¡Es el más hermoso de los filmes!». Porque no existe un elogio más bello. ¿Por qué hablar, en efecto, más profusamente de *Tabú* (1931), *Te querré, siempre [Viaggio in Italia*], 1953) o *Carrose d'or* (1953)? Como la estrella de mar que se abre y se cierra, saben ofrecer y ocultar el secreto de un mundo del que son a un tiempo el único depositario y el fascinante reflejo. La verdad es su verdad. La llevan en lo más profundo de sí mismos y, sin embargo, la pantalla se desgarra a cada plano para sembrarla a los cuatro vientos. Decir de ellos que son los filmes más hermosos es decirlo todo. ¿Por qué? Porque es así. Y solo el cine puede permitirse utilizar este razonamiento infantil sin falsa vergüenza. ¿Por qué? Porque es el cine. Y el cine se basta a sí mismo. Para alabar los méritos de Welles, Ophüls, Dreyer, Hawks, Cukor o incluso Vadim, nos bastará decir: ¡es cine! Y cuando el nombre de grandes artistas de los siglos pasados acudan, por comparación, a nuestra pluma, no querremos decir otra cosa. ¿Acaso imaginamos, por el contrario, a un crítico, que elogia la última obra de Faulkner diciendo: es literatura; de Stravinsky, de Paul Klee: es música, es pintura? Y aún menos con Shakespeare, Mozart o Rafael. Tampoco se le ocurrirá a un editor, aunque se trate de Barngrd Grasset, lanzar a un poeta con el eslogan; ¡esto es poesía! Incluso Jean Vilar, cuando remienda *Le Cid*, se avergonzaría de poner en los carteles: ¡esto es teatro! Mientras que «¡Esto es cine!», mejor que el santo y seña, sigue siendo el grito de guerra del vendedor, así como del aficionado a las películas. En resumen, de entre todos sus privilegios, el menor, para el cine, no es desde luego erigir en razón de ser su propia existencia, y hacer, por el mismo motivo, de la ética su estética. Cinco o seis filmes, he dicho, más uno, porque

Juegos de verano (*Sommarlek*, 1951) es el filme más hermoso.

Probablemente los grandes autores son aquellos cuyo nombre pronunciamos cuando es imposible explicar de otro modo las sensaciones y sentimientos múltiples que nos asaltan en ciertas circunstancias excepcionales, frente a un paisaje deslumbrante, o ante un acontecimiento imprevisto: Beethoven, bajo las estrellas, en lo alto de un acantilado asediado por el mar; Balzac, cuando, visto desde Montmartre, parece que París te pertenece; pero a partir de ese momento, si el pasado juega al escondite con el presente en el rostro de aquel o aquella a quien amas; si la muerte, cuando humillado y ofendido al fin logras plantearle la pregunta suprema, te responde con una ironía absolutamente valeryana que hay que intentar vivir; si a partir de entonces, las palabras *verano prodigioso, últimas vacaciones, eterno espejismo*, acuden a tus labios, es porque automáticamente has pronunciado el nombre de aquel *al que* una segunda retrospectiva en la Cinemateca Francesa acaba de consagrar definitivamente, para aquellos que sólo habían visto algunos de sus 19 filmes, como el autor más original del cine europeo moderno: Ingmar Bergman.

¿Original? *El séptimo sello [Det sjunde Inseglet]*, 1957), *Noche de circo [Gycklarnas afton]*, 1953), de acuerdo; en última instancia, *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955); pero *Un verano con Mónica (Sommarem med Monika*, 1953), *Sueños (Kivinnodróm*, 1955), *Hacia la felicidad (Till Glädje*, 1950)… a lo sumo un subMauppassant, y en cuanto a la técnica, soltémoslo, encuadres a lo Germaine Dulac, efectos al estilo Man Ray, reflejos en el agua a lo Kirsanoff, retornos al pasado que ya no está permitido hacer en virtud de lo anticuado que

resulta: «no, el cine es otra cosa», exclaman nuestros técnicos acreditados; y, en primer lugar, es un oficio.

¡Pues bien, no! El cine no es un oficio. Es un arte. No es un equipo. En el plato, como ante la página en blanco, se está siempre solo. Y en el caso de Bergman, estar solo es plantearse preguntas. Y realizar películas es responderlas. Es difícil ser más clásicamente romántico.

Desde luego, de todos los cineastas contemporáneos, él es, sin ninguna duda, el único que no reniega abiertamente de los procedimientos de los vanguardistas de los años treinta, tal y como aún aparecen en cada festival de cine experimental o *de amateurs*. Sin embargo, es más bien audacia por parte del director de *La sed (Törst*, 1949), porque Bergman, con perfecto conocimiento de causa, destina esos tópicos a otros fines. Esos planos de lagos, de bosques, de hierbas, de nubes, esos ángulos falsamente insólitos, ese contraluz excesivamente rebuscado, no son, en la estética bergmaniano, juegos abstractos de la cámara o proezas de fotógrafo: al contrario, se integran en la psicología de los personajes *en el instante exacto* en el que se trata, en Bergman, de expresar un sentimiento no menos exacto; por ejemplo, el placer de Mónica al atravesar en barco un Estocolmo que despierta, y más tarde su indolencia al invertir el trayecto por un Estocolmo que se adormece.

En el instante exacto. En efecto, Ingmar Bergman es el cineasta del instante. Cada uno de sus filmes nace de una reflexión de los protagonistas en el momento presente, complicada con una suerte de desmembramiento de la duración, un poco a la manera de Proust, pero de un modo más poderoso, como si a un tiempo se multiplicara a Proust por Joyce y Rousseau, y finalmente se convirtiera en una gigantesca y desmesurada *meditación a partir de un instante*. Un filme de Ingmar Bergman es, si queremos, una vigésimo cuarta fracción de segundo que se metamorfosea y

se dilata durante una hora y media. Es el mundo entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos, el gozo de vivir entre dos aplausos.

De ahí la importancia primordial del *flash-back* en estas ensoñaciones escandinavas de paseantes solitarios. En *Juegos de verano*, basta con una mirada a su espejo para que Maj-Britt Nilsson parta como Orfeo y Lancelot a la búsqueda del paraíso perdido y del tiempo recobrado. Utilizado casi sistemáticamente por Bergman en la mayoría de sus obras, el regreso al pasado deja de ser uno de esos *poor tricks* de los que hablaba Orson Welles para convertirse, si no en el tema mismo del filme, al menos en su condición *sine qua non*. Por encimo del mercado, esta figura de estilo, aún empleada como tal, tiene en lo sucesivo la ventaja incomparable de reforzar considerablemente el guión, ya que constituye tanto el ritmo interno como el armazón dramático. Basta con ver cualquiera de las películas de Bergman para observar que cada regreso al pasado culmina o empieza siempre «en una situación X», en una doble situación más bien, porque lo más asombroso es que ese cambio de secuencia, como en el mejor Hitchcock, corresponde siempre a la emoción interna de los protagonistas; en otras palabras, provoca el resurgimiento de la acción, lo que es patrimonio de los más grandes. Tomábamos por facilidad lo que no era sino una acentuación del rigor. Ingmar Bergman, el autodidacta denigrado por «la gente del oficio», da aquí una lección a nuestros mejores guionistas. Veremos que no es la primera vez.

Cuando apareció Vadim, lo aplaudimos por estor al día mientras que la mayoría de sus compañeros sufrían el lastre de una guerra. Cuando vimos las muecas de Glulietta Massina, también aplaudimos a Fellini, cuya frescura barroca olía a renovación. Pero cinco años antes el hijo de un pastor sueco ya había llevado a su apogeo este renacimiento del

cine moderno. ¿Con qué soñábamos cuando *Un verano con Mónica* se estrenó en las pantallas parisinas? Todo lo que reprochábamos no hacer a los cineastas franceses, Ingmar Bergman lo había hecho. Un *verano con Mónica* era *Y Dios creó a la mujer (Et Dieu crea la femme*, 1956), pero perfectamente lograda. Y aquel último plano de *Las noches de Cabida [La notti di Cabiria]*, 1957) en el que Glulietta Massina mira obstinadamente a la cámara, ¿hemos olvidado que también se encuentra en la penúltima bobina de un *verano con Mónica*? ¿Acaso hemos olvidado que esta brusca conspiración entre el espectador y el actor, que tan poderosamente arrebata a André Bazin, la hemos vivido con mil veces más fuerza y poesía cuando Harriet Anderson, con sus risueños ojos anegados de desasosiego fijos en el objetivo, nos toma por testigos de su hastío al tener que elegir el infierno en lugar del cielo?

No es orfebre quien quiere serlo. No se adelanta a los demás quien lo grita a los cuatro vientos. Un autor realmente original es aquel que nunca registra sus guiones en la sociedad del mismo nombre. Porque Bergman nos demuestra que es nuevo quien es preciso, y es preciso quien es profundo. Ahora bien, la profunda novedad de *Juegos de verano*, de *Un verano con Mónica*, de *Törst*, de *El séptimo sello*, consiste en ser, ante todo, de una admirable precisión de tono. Desde luego, sí, para Bergman un gato es un gato. Pero lo es por otras razones, y aquella es la menos importante. Lo importante es que, dotado de una elegancia moral a toda prueba, Bergman puede adaptarse a cualquier verdad, incluso a la más escabrosa (véase el último episodio de *Tres mujeres [Kinnovors väntan*, 1952]). Es profundo quien es imprevisible, y a menudo cada nuevo filme de nuestro autor desconcierta a los más fervientes partidarios del anterior. Esperaban una comedia, y llega un misterio de la Edad Media. Con frecuencia su único punto en común es

esa increíble libertad de las situaciones que Feydeau privilegiaba, así como Motherlant privilegiaba la verdad de los diálogos, en el momento, suprema paradoja, en que Giraudoux hacía lo mismo en cuanto a su pudor. No hace falta decir que esa soberana facilidad en la elaboración del manuscrito se acompaña, en cuanto ronronea la cámara, de un absoluto dominio en la dirección de actores. En este aspecto, Ingmar Bergman es el par de un Cukor o un Renoir.

Evidentemente, la mayoría de sus intérpretes, que además a veces forman parte de su compañía teatral, son en general actores notables. Pienso especialmente en Maj-Britt Nilsson, cuya voluntariosa barbilla y muecas de desprecio no dejan de recordar a Ingrid Bergman. Pero hace falta haber visto a Birger Malmsten como mozalbete soñador en *Juegos de verano*, y volver a verlo, irreconocible, como burgués engominado en *Törst* hay que haber visto a Gunnar Björnstrand y Harriet Anderson en el primer episodio de *Tres mujeres*, y volver a verlos, con otra mirada, con nuevos tics y un ritmo corporal diferente en *Sonrisas de una noche de verano*, para darse cuenta del prodigioso trabajo de modelado del que es capaz Bergman a partir de ese «ganado» del que hablaba Hitchcock.

O guión contra puesta en escena. ¿Es tan simple? Podemos comparar a un Alex Joffé y a un René Clement, por ejemplo, porque sólo es cuestión de talento. Pero cuando el talento roza tan de cerca el genio que obtenemos *Juegos de verano* y *Noches blancas (La notti bianchi*, 1957), ¿es útil disertar hasta donde alcanza la vista para saber quién es a fin de cuentas superior al otro, el autor completo o el mero director? Quizá sí, después de todo, porque se trata de analizar dos concepciones del cine, una de las cuales tal vez sea superior a la otra.

A grandes rasgos, hay dos tipos de cineastas. Los que caminan por la calle con la cabeza gacha y los que caminan

con la frente alta.

Para ver lo que ocurre a su alrededor, los primeros están obligados a alzar la cabeza a menudo y de forma repentina, y girarla tanto a izquierda como a derecha, abarcando con una serie de ojeadas el campo que se ofrece a su vista. Ellos *ven*. Los segundos no roban nada, *contemplan*, fijando su atención en el punto exacto que les interesa. Cuando rueden un filme, el encuadre de los primeros será vaporoso, fluido (Rossellini), y el de los segundos, ajustado al milímetro (Hitchcock). En los primeros se hallará un guión técnico sin duda discordante pero terriblemente sensible a la tentación del azar (Welles), y en los segundos, unos movimientos de los aparatos, no sólo de una increíble precisión en el plato, sino con su propio valor abstracto de movimiento en el espacio (Lang). Bergman más bien forma parte del primer grupo, el del cine libre. Visconti, del segundo, pertenecería al cine riguroso.

Por mi parte, prefiero *Un verano con Mónica a Senso* (1953) y la política de los autores a la de los directores. A quien dude de que Bergman es, en efecto, más que ningún otro cineasta europeo a excepción de Renoir, el más típico representante, *Prisión (Fángelse*, 1948) le aportará, si no la prueba, al menos el símbolo más evidente. El tema es conocido: un director acepta la proposición, por parte de su profesor de matemáticas, de realizar un guión sobre el diablo. Sin embargo, no es a él a quien le sobrevendrán todo tipo de desventuras diabólicas, sino a su guionista, al que le ha pedido una continuidad.

Hombre de teatro, Bergman admite dirigir las obras de otros. Pero como hombre de cine, es el único capitán a bordo. Al contrario que un Bresson o un Visconti, que transfiguran un punto de partida que les es raramente personal. Bergman crea, *ex nihilo*, aventuras y personajes.

La puesta en escena de *El séptimo sello* es menos hábil que la de *Noches blancas*, sus encuadres son menos precisos, sus ángulos menos rigurosos, nadie lo negará; pero, y en esto reside el punto esencial de la distinción, para un hombre de un talento tan inmenso como Visconti, hacer una película *excelente* no es a fin de cuentas sino asunto *de un gusto excelente*. Está seguro de no equivocarse y, en cierta medida, es *fácil*. Es fácil escoger las cortinas más bellas, los muebles más perfectos y efectuar los únicos movimientos de cámara posibles si sabemos de antemano que estamos dotados para ello. Por parte de un artista, conocerse demasiado es ceder un tanto a la facilidad.

Por el contrario, lo difícil es avanzar en tierra incógnita, reconocer el peligro, asumir riesgos, tener miedo. Sublime es el instante, en *Noches blancas*, en el que la nieve cae en densos copos alrededor de la barca de María Schell y Marcello Masfroianni. Pero ese aspecto sublime no es nada al lado del viejo director de orquesta de *Till Glädje*, que, echado en la hierba, observa a Stig Olin mientras este mira amorosamente a Maj-Britt Niisson en su tumbona, y piensa: «¿Cómo describir un espectáculo de tal belleza?». Admiro *Noches blancas*, pero amo *Juegos de verano*.

«Mis películas crecen como una bola de nieve, muy gradualmente desde un solo copo de nieve. Al final, muchas veces no puedo ver el copo inicial que dio origen a todo».

—de la entrevista de Playboy: «Ingmar Bergman», revista *Playboy* (junio de 1964).

La respuesta de Bergman

Stig Björkman Godard escribió en *tes Cahiers du cinéma* un artículo muy elogioso sobre *Juegos de verano*

(Sommarlek). Este artículo se titulaba «Bergmanorama». Es un ataque contra los técnicos acreditados, para quienes el cine no es un arte, sino un oficio. Y Godard decía: «¡Pues bien, no! El cine no es un oficio. Es un arte. No es un equipo. Se está siempre solo: tanto sobre el piafó como ante la página en blanco. Y para Bergman, estar solo es hacerse preguntas. Y hacer filmes es contestarlas. Es imposible ser más clásicamente romántico».

Ingmar Bergman Creo que Godard ha expresado este sentimiento de una manera mágica, pues es exactamente su procedimiento personal, así es como él trabaja. En ese artículo, está hablando de él.

No debéis olvidar que yo siempre he vivido en el medio teatral, y el teatro siempre es —aunque pueda parecer un mundo cerrado— una comunidad. Cuando se monta una obra, uno se siente, de la manera más extrema, parte integrante de esta comunidad. En el teatro, los actores jamás están sometidos al capricho de los directores. Por el contrario, en el teatro pueden oponerse, rechazar, rebelarse de una manera muy eficaz. En estos últimos años hemos visto cómo varios jóvenes directores se han hecho triturar literalmente por unos actores descontentos.

No, yo he sentido la soledad de otras formas, pero nunca en el campo profesional. Conozco un gran director de orquesta que cierta vez hablaba precisamente de la soledad que sentía ante la orquesta. Eso nunca me ha ocurrido, ni en el teatro ni en el plato, con los actores y los técnicos. En cambio sé, y soy consciente, del hecho de que intentamos disimular algunas inevitables antipatías personales. ¿Cómo? Bueno, utilizando un determinado lenguaje, un argot del oficio, observando escrupulosamente algunas reglas rituales del teatro. Es un hecho, y sería absurdo negarlo u ocultarlo.

El grupo, el colectivo, experimenta una fuerte agresividad hacia el capataz, que a veces es recíproca. Si se

forma parte de una comunidad muy concentrada, de unas veinticinco personas más o menos, uno jamás se da cuenta de si está pisando a otro, o de si fulano no quiere a mengano, jamás se oyen palabras desagradables, jamás se ven caras enfurruñadas, jamás se oyen insolencias, jamás una voz más alta que otra. ¿Por qué? Porque todos saben que dependen unos de otros, que deben trabajar juntos durante cierto tiempo, que deben ser gentiles, amables, aunque en el piafó haga muchísimo calor, o que todo el mundo esté reventado de cansancio.

No, yo no he sentido nunca esa forma de soledad. En la vida privada, sí, y precisamente por ello siempre he vuelto al grupo, a la comunidad, aunque sea ilusoria.

Secretos de mujeres

Kvinnors väntan (1952)

Un experimento secreto

Ingmar Bergman La idea me la dio Gun, a la sazón mi esposa. Ella había formado parte, por matrimonio, de un gran clan familiar que poseía una enorme casa de campo en Jylland. Gun me contó que una noche después de la cena se habían quedado solas las mujeres del clan y habían empezado a conversar. Hablaron con gran franqueza de sus matrimonios y de sus amores. ¡Me pareció que esto era una buena idea para una película con tres historias en un marco determinado!

Peter Cowie *El primer relato es una adaptación de la obra dramática que Bergman escribió en 1946,* Rakel y el portero de cine. *Una tarde, Rakel (Anita Björk) hace el amor en el cobertizo con su antiguo amante, Kaj (Jarl Kulle), a lo que siguen las inevitables recriminaciones hacia sí misma. Cuando su esposo, Eugen (Karl-Arne Holmsten) regresa, descubre la traición y se niega a aceptar la vacuidad de su matrimonio, amenaza con pegarse un tiro. El hermano mayor de Eugen. Paul (Hákan Westergren), lo disuade con un consejo que constituye un pilar fundamental en la filosofía de Bergman: «Una esposa infiel es mejor que no tener esposa. Lo más terrible no es sentirse decepcionado, sino solo»*.

Ingmar Bergman Pero en *La espera de las mujeres* intentamos también otra experiencia, quizá menos visible. Yo quería narrar únicamente a través de imágenes: pero el filme no tenía que ser un filme experimental, sino sobre todo un film comercial. Prácticamente no hay diálogos, creo que no hay más de cincuenta. Un ensayo que no repetí hasta *El silencio (Tystnaden)*, donde el diálogo también era muy reducido. Pero entonces no manifesté mis intenciones a nadie, no me habría atrevido.

Peter Cowie *En la segunda historia, Marta (Maj-Britt Nilsson) recuerda su romance con un artista, Martin (Birger Malmsten), en París, la ruptura, el parto de su hijo sola en el hospital de la maternidad en Suecia y el posterior matrimonio de ambos. Cuando Marta está a punto de dar a luz sola, Bergman pone de relieve lo desértica que está la ciudad en verano, la insensibilidad del personal del hospital, los espantosos gritos de otras mujeres y et amenazador arsenal de instrumentos quirúrgicos (aspecto que Bergman retomaría en* Tres almas desnudas *cinco años después)*.

Ingmar Bergman Había tenido durante mucho tiempo una vaga idea de hacer una película sin diálogos. En los años treinta, un director checo llamado Gustav Machaty hizo dos películas —*Éxtasis y Nocturno*— que eran narraciones en imágenes prácticamente sin diálogo. Vi *Éxtasis* cuando tenía 18 años y quedó profundamente impresionado. Por un lado, naturalmente, porque, por una vez, se vio una mujer desnuda en el cine, pero, por otro lado, y sobre todo, porque era una película que narraba casi únicamente en imágenes.

Esta narración en imágenes conectó con algo de mi infancia. Había construido un cine de cartón en miniatura. Tenía unas cuantas filas en platea, foso de orquesta, telón y proscenio. Había pequeños anfiteatros a los lados. En el letrero ponía «Roda Kvarn» («El Molino Rojo»).

Dibujé para ese cine historietas en Largas bandas de papel que después podía pasar por un soporte que estaba fijado detrás del recorte cuadrado que constituía la «pantalla». Hice historias intercalando cuadros de texto entre las imágenes, pero me limité bastante conscientemente a los rótulos imprescindibles. Pronto descubrí que era posible contar sin palabras, exactamente igual que en *Éxtasis*.

Una hazaña cómica

Peter Cowie *El tercer relato lo narra Karin (Eva Dahlbeck). Ella y su distante esposo, Fredrik (Gunnar Björnstrand), regresan de una cena formal cuando el ascensor se queda parado y tienen que pasar toda la noche esperando a ser rescatados. Obligados a hablar cara a cara por primera vez en años, su decoro pronto da paso a la incomodidad y llegan a la reconciliación, solo para que Fredrik vuelva a ser quien era en la grisácea luz del amanecer*.

Ingmar Bergman El episodio del ascensor con Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand se basaba en un suceso real. Mi segunda mujer y yo nos íbamos a reconciliar en Copenhague tras un tumultuoso conflicto matrimonial y estábamos viviendo en casa de unos buenos amigos que se habían ido al campo. Una noche después de cenar espléndidamente volvimos a casa alegres y ligeramente animados.

Saqué la llave y la metí en la cerradura; se partió y se quedó allí dentro atascada. Nos vimos obligados a pasar toda la noche sentados en la escalera hasta que el portero se dignó a despertarse a la mañana siguiente. No perdimos la noche ya que tuvimos una inesperada ocasión de hablar.

Probablemente anotó que ahí había una consistente idea para una comedia.

En esa época Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand tenían contrato con la Svensk Filmindustri. Era natural escribir para ellos. Hubo algo decisivo en mi encuentro con Eva y Gunnar. Los dos eran actores talentosos y creativos. Enseguida notaron que yo quizá no había escrito un texto extraordinario pero que la situación ofrecía muchas posibilidades. Yo, por mi parte, estaba aterrorizado ante mi primer intento de hacer comedía. Con sincera confianza y mucho tacto me dijeron lo que tenía que hacer.

Marianne Höök Esta secuencia marca el punto álgido de la película y la cumbre de la producción de Bergman hasta la fecha. Se ha convertido en un clásico menor, y lo merece. Los dos redentores son Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand, en sendos debuts espectaculares en el cine de Bergman.

Jonas Sima ¿Cómo hiciste para rodar la famosa escena del ascensor en *La espera de las mujeres (Kvinnors väntan)*?

Ingmar Bergman Hitchcock llevaba mucho tiempo interesándome: las escenas largas, las condiciones extremadamente difíciles en las que rueda, su voluntad de suprimir siempre lo superfluo, de elegir la solución difícil, son muy interesantes. Por otra parte, en *El rito (Riten)*, que estoy rodando actualmente, no utilizo ningún decorado en el sentido corriente de la palabra, sino únicamente unas paredes lisas, una sábana y algunos muebles. De esta manera, es imposible mentir, tomar el decorado como una especie de coartada. Es un desafío.

Jonas Sima Pero ¿no era una escena muy difícil de realizar desde el punto de vista técnico?

Ingmar Bergman Rodamos con una película lenta que requería una iluminación fuerte. Teníamos muchos problemas con el ascensor, pero lo que se dice dificultades técnicas no. Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand eran muy amables y si la escena salió bien fue gracias a ellos.

«¿Sabe?, ese pequeño relato acerca de París no es absolutamente nada. Si lo cuenta, lo cuenta en tres palabras. Y en el momento en que lo cuenta, suena como un espantoso relato romántico de una revista. Pero es cine, y del modo que ha salido, creo que es lo mejor que he hecho en cuanto a películas. Verá, es cinemática hasta la médula».

—IB, *entrevista radiofónica* (1952)

Críticas de todos los colores

Ellen Liliedahl Al escribir una reseña sobre cualquier nuevo largometraje de Ingmar Bergman, uno afronta el riesgo de perderse en superlativos entusiastas. Pero, en este caso, resulta ciertamente difícil manifestar ni siquiera la más mínima reserva. *Secretos de mujeres* es una producción episódica en la que el cineasta y poeta del celuloide Bergman da rienda suelta a su imaginación y su creatividad al tiempo que expresa su afecto por los seres humanos y nos ofrece su seductor, leve y tierno sentido del humor en grandes dosis.

Staffan Tjerneld Desde un punto de vista intelectual, es una bazofia. Si he de ser sincero, y no veo motivo para no serlo, tengo que decir que es pornografía presentada de una forma aceptable para un público de clase media alta. Pronto rezaremos en susurros por el regreso de aquellos tiempos en los que éramos capaces de pasar una velada en el cine y los actores iban vestidos con algo más que camisones, la cama no era la única pieza de mobiliario y el argumento versaba sobre algo, lo que fuera. No somos un país de erotomaníacos.

Marianne Höök Las mujeres de las películas de Bergman tienden a ser más interesantes que los hombres. Y es que para Bergman las mujeres son efectivamente más

interesantes. Podría parecer un estudiante aplicado de la psicología femenina, al menos a ojos de las espectadoras. En contraste con los retratos increíblemente estereotipados que caracterizan el cine sueco, la visión repleta de matices que Bergman tiene de las mujeres resulta refrescante; *Secretos de mujeres* ofrece un atisbo del mundo real, algo que las mujeres pueden reconocer. Este filme fue el primero que valió a Bergman la reputación de conocedor de las mujeres.

Peter Cowie *Pese a la diversidad de opinión de la crítica,* Secretos de mujeres *fue un gran éxito de taquilla, el primero de la carrera de Bergman*.

Un verano con Mónica

Sommaren med Monika (1953)

Una película cargada de erotismo

Ingmar Bergman El trabajo cinematográfico es una actividad fuertemente erótica. La proximidad a los actores no tiene reservas, la entrega mutua es total. La intimidad, el afecto, la dependencia, la ternura, la confianza, la fe ante el mágico ojo de la cámara nos dan una seguridad cálida, posiblemente ilusoria. Tensión, relajamiento, respiración común, momentos de triunfo, momentos de fracaso. La atmósfera está irresistiblemente cargada de sexualidad. Tardé muchos años en aprender finalmente que un día la cámara se para, los focos se apagan.

Peter Cowie *Antes del estreno de* Secretos de mujeres, *Bergman empezó a trabajar en* Un verano con Mónica, *un largometraje en el que pone en tela de juicio y desmonta la idea del verano sueco como una época idílica y sensual. A principios del mes de agosto de 1952, en torno a una docena de técnicos y actores acompañaron a Bergman a Ornó, una isla grande del sector sur del archipiélago de Estocolmo. «Fue la película más feliz para todos —recordaba Gunnar Fischer—. Bergman no fue hermético en ningún momento y exponía animadamente al equipo cuáles eran sus objetivos.»*

Mónica (Harriet Andersson) es una muchacha endurecida por la vida que habita en un barrio obrero del sur de Estocolmo. Ella y Harry (Lars Ekborg), su novio, un muchacho torpe e impetuoso, roban un barco y huyen a un islote. Allí se deleitan en su libertad y aislamiento. A Mónica la sorprenden robando en una propiedad privada después de que ella y Harry se hayan quedado sin comida, pero se hace con un trozo de carne de la mesa del propietario de la casa y, al anochecer, logra escapar. A medida que el verano se aproxima a su fin y el viento empieza a refrescar, la realidad vuelve a envolver con su manto a los amantes. Tienen que regresar a la ciudad. Mónica está embarazada de un bebé no deseado. El sórdido ambiente del dormitorio donde conviven y el llanto de la niña la sacan de quicio y, rebelde hasta el final, se refugia en un nuevo amante. Ella y Harry tienen una violenta pelea y el filme concluye con Harry con su hija en brazos, contemplando desconsolado el escaparate de un comercio.

Todo se va al infierno

Jonas Sima Muchos críticos ven en *Un verano con Mónica (Sommaren med Monika)* un filme cien por cien bergmaniano, pero yo creo que Per-Anders Fogelström colaboró en el guión. ¿En qué medida? ¿Es cierto que el filme está basado en una novela corta que se publicó después del estreno comercial de la versión cinematográfica?

Ingmar Bergman Sí, así es. ¡La novela, basada en un cuento, salió después del filme! Ocurrió lo siguiente. Un día me encontré por casualidad a Per-Anders Fogelstróm en la Kungsgatan, le pregunté en qué está trabajando, y me dijo: «¡Oh, tengo una vaga historia en la cabeza!»... «¿Qué historia?» «Es la historia de un chico y de una chica que

abandonan a sus respectivos padres y deciden dejar su trabajo. Son muy jóvenes, van a pasar un tiempo en el archipiélago, y luego, a su regreso, intentan integrarse a una especie de vida burguesa. Termina con una catástrofe»…

Recuerdo que pegué un salto de un metro y le dije: «¡Amigo mío, con eso vamos a hacer un filme! ¡Recuerda lo que acabo de decirte!». Él estaba de acuerdo y, después, cada vez que nos encontrábamos yo le preguntaba cómo iba su trabajo, si adelantaba mucho. Más adelante, en la época en que prácticamente no se producía ningún filme en Suecia, nos pusimos a trabajar juntos en ese guión que tanto nos gustaba.

Ahora ya no recuerdo —él escribía muy aprisa— si la novela se publicó antes del final del período de no producción. En cualquier casó, sé que expuse el proyecto a la Svensk Filmindustri (SF) y que a Carl-Anders Dymling le gustaba. Le dije que el filme no costaría mucho dinero, que se podía realizar con un equipo reducido y con cámara sin sonido, y que el rodaje se haría en el archipiélago próximo a Estocolmo. En fin, la película más barata del mundo, sencilla, sin ningún problema. La situación de la industria del cine había mejorado y la SF volvía a querer producir filmes.

Durante todo ese período, Carl-Anders Dymling se mostraba muy susceptible, tenía muchos problemas y un trabajo enorme. El consejo de administración y los consejeros le decían los filmes que debían hacerse y, si mi memoria no me engaña, uno de los miembros del consejo de administración amenazó con dimitir si nuestro proyecto «obsceno» era aceptado. Aquello vez, Carl-Anders se impuso. ¡Finalmente el otro dimitió, indignado por ver rodar semejantes cosas!

Yo había visto a Harriet Anderson en un filme, y no se podía pensar en nadie más adecuada que ella para el papel

de Mónica. Había encontrado una vez a Lars Ekborg por la calle, y en mi opinión era el tipo exacto del personaje. Les comuniqué inmediatamente mi proyecto, antes de saber si iba o no a ser realizado. Entonces preparábamos *La espera de las mujeres*. Yo tenía una debilidad por Harriet, y llevábamos muy adelantadas las pruebas de vestuario.

Jonas Sima ¿Quién descubrió a Harriet?

Ingmar Bergman Creo que ya había actuado en *Biffen och Bananen, Andersonskans Kalle* y *Cuando la ciudad duerme (Medan Staden Sover)*. Había hecho algunos papelitos, y todos los jóvenes realizadores la queríamos mucho y por diferentes razones, Lars-Erik Kjellgren, Allan Efcelund (que no era realizador, sino director de producción) y yo mismo estábamos muy enamorados de ella. No ha habido en la historia del cine sueco una mujer con tanto encanto erótico y salvaje como Harriet.

Todo el equipo cogió el barco y nos instalamos en Klockargarden, en la isla de Ornó. No costábamos nada y nos divertíamos mucho, el guión era muy sencillo, rodábamos una o dos escenas al día, de noche teníamos absoluta libertad, cada uno iba por su lado, y por la mañana estábamos siempre muy cansados. Fue un mes de agosto maravilloso.

Luego ocurrió lo siguiente. Para economizar el transporte, guardamos durante tres semanas las bobinas impresionadas y cuando las mandamos al laboratorio se descubrió que todo el negativo estaba en mal estado. Los productores de Estocolmo nos dijeron que solo se podía hacer una cosa, rehacerlo todo o prácticamente todo, tres cuartas partes. ¡Podéis imaginar las copiosas lágrimas de cocodrilo que derramamos al enterarnos de esta noticia! Todos estaban verdaderamente muy contentos de poder seguir juntos durante algún tiempo. El rodaje de *Un verano con Mónica* fue algo verdaderamente agradable y divertido de cabo a

rabo. Luego regresamos, rodamos algunas escenas de interiores. Todo se presentaba muy bien… y luego la censura cortó.

Jonas Sima ¿Qué escenas?

Ingmar Bergman Naturalmente la escena en que, después de la pelea, Harry y Mónica se emborrachan juntos. Esta escena fue cortada parcialmente por la censura. Hay dos escenas de peleas. La primera sin puñetazos, la segunda algo más violenta. En esta escena de amor, donde culmina su pasión, están en la playa y se emborrachan, es una escena de amor, salvaje y orgiástica. La censura la cortó completamente.

Stig Björkman ¿Se discutió la decisión del Comité de censura?

Ingmar Bergman ¡Tú estás loco!

Stig Björkman ¿No protestó la SF? ¿Y tú tampoco?

Ingmar Bergman ¡No, diablos! ¿Protestar? ¿Cómo y a quién dirigirse? ¡No quedaba más remedio que aceptar y basta!

Aprender e innovar

Ingmar Bergman En términos técnicos, lo interesante de *Un verano con Mónica*, aparte del hecho de que se hiciera con una pequeña unidad y una cámara sin sonido y se doblara encima, fue que perdí a mi montador de confianza, Oscar Rosander, y en su lugar me endosaron a un incompetente. Oscar Rosander era magnífico. Cuando uno cuenta con un buen montador, se relaja y se deja ayudar. Pero de repente me vi solo y tuve que encargarme yo mismo del montaje. Me vi obligado a aprender a montar: a decidir qué quedaba fuera y qué dentro y a dilucidar por qué se habla cambiado un encuadre en uno u otro momento. Fue muy instructivo.

Jonas Sima La Nouvelle Vague francesa experimentó esos efectos de distanciación. En *Au bout de souffle*, Belmondo se encara de vez en cuando con el público y comenta la acción. Entonces, eso provocó un choque. Era una cosa nunca vista.

Ingmar Bergman ¿Sabes dónde ha existido eso siempre? En el teatro. Ahí, el actor se dirige a veces directamente al público y comenta la acción. Es sencillo y bonito a un tiempo.

Utilicé este método en una ocasión, *en Un verano con Mónica (Sommaren med Monika)*. No sabia por qué lo hacía, pero descubrí que producía efecto. Es durante una escena en que Mónica ha vuelto a la ciudad, está sentada en un bar con un desconocido. El tipo pone en marcha una gramola. Harriet enciende entonces un cigarrillo y, volviendo bruscamente el rostro a la cámara, nos mira fijamente a los ojos. Entonces estaba prohibido hacer cosas así. Nos mira a lo largo de un interminable primer plano, insoportablemente largo para la época.

Peter Cowie *En 1952 Forsyth Hardy, en su pionero estudio sobre el cine escandinavo, escribió: «(Bergman) tiene el don de ver y sentir con el cine. Lo que decida ver y sentir influirá enormemente en el futuro del cine sueco». Pese a este vaticinio, cuatro años más tarde* Un verano con Mónica *seguía sin aportar mucho crédito al nombre de Bergman en el extranjero. En Estados Unidos, donde la película se estrenó en un primer momento con el título de* The Story of a Bad Girl *(Historia de una chica mala), un distribuidor de Los Ángeles «embelleció» las secuencias de baño de Ornó con metraje adicional de desnudos. El distribuidor fue multado y sentenciado a un breve periodo en prisión. En París la cinta se proyectó en Montmartre, doblada al francés y anunciada con el rótulo «mujeres de la noche» en la marquesina. Hubo que aguardar hasta la*

década de 1950 para que Les cahiers du cinéma *le diera su beneplácito*.

Jean-Luc Godard Un verano con Mónica es la película más original del director más original que existe. Es al cine de hoy lo que El nacimiento de una nación (1915) es al cine clásico.

Harriet

Gerd Osten En *Un verano con Mónica* no resulta difícil atisbar la influencia del hoy tan popular Giuseppe de Santis, con cuya *Arroz amargo* (1949) posee múltiples paralelismos. El vestido que Harriet Andersson luce en Orno recuerda sospechosamente al que luce Silvana Mangano. Pese a ello, no puede negarse la fuerza vital con la que se ha dirigido a los actores para que interpreten con un espíritu neorrealista. La actuación de Harriet Andersson es sensacional: su transformación física ante la cámara durante su estancia en Ornó refleja una concepción de la interpretación que probablemente sería inconcebible sin Anna Magnani.

Ingmar Bergman Harriet Andersson es un genio cinematográfico. Uno sólo encuentra algunos raros ejemplares resplandecientes en los tortuosos caminos de la jungla cinematográfica.

«Yo no creé a Mónica. Per Anders Fogelström la concibió en mí y después pasé un periodo de gestación de tres años, como los elefantes, y este verano nació con gran revuelo. Actualmente, es una preciosa niña mala. Espero que provoque tormentas emocionales y todo tipo de reacciones. Le diré a cualquiera que sea indiferente que le espero al amanecer».

—IB *Filmnyheter* (1953)

Entrevista con Erik Nordgren

Por Peter Cowie

Erik Nordgren compuso o arregló la banda sonora para 18 largometrajes escritos o dirigidos por Bergman, empezando por *Kvinna ufan ansikte (Woman without a Face*, 1947) y acabando por *Esas mujeres* (1964). Peter Cowie lo entrevistó en Saltsjó-Boo (Suecia), el 8 de noviembre de 1979.

Erik Nordgren Eckart Lundin [el director del departamento musical] de SF me preguntó si podía componer la banda sonora para la cinta de Gustaf Molander *Kvinna ufan ansikte (Woman without a Face)*, con guión de Bergman. Las personas que querían que hiciese la banda sonora se lo consultaron primero y Bergman respondió que quería conocerme. De modo que nos conocimos y fue toda una experiencia, porque me sentí como si él tuviese una especie de sondas psíquicas que enviaba a mi interior, observándolo todo a la vez. En cierto sentido era un tanto intimidatorio, aunque también agradable, y, al cabo de 30 segundos, sentí que Bergman sabía todo lo que quería saber sobre mí. Fue una experiencia feliz.

Peter Cowie Después de *Eva*, también de Gustaf Molander, *Tres amores extraños* fue la primera película dirigida por Bergman en la que usted colaboró.

Erik Nordgren Al principio me explicaba qué clase de música quería, lo debatíamos y luego se marchaba. En las primeras películas venía a la grabación, pero luego dejó de hacerlo y escuchaba la música cuando la utilizaban en la sala de montaje. Yo no participaba en el proceso de encajar la música en cada secuencia. Lo hacía él con el equipo de edición.

Siempre se me facilitaba el guión al comienzo y no volvía a saber nada más hasta que la película estaba montada. Al

principio intentaba componer una banda sonora a partir del guión, pero luego me di cuenta de que Ingmar sabía exactamente qué tipo de música quería. Escribía sus guiones con una música en mente. Era el único que lo hacía, porque todos los demás directores utilizaban la música porque una escena era mala o porque los actores habían hecho algo mal y trataban de camuflarlo con la música. Pero Bergman la utilizaba desde el comienzo como un elemento más de la película.

Bergman es una persona muy musical, aunque es incapaz de silbar dos notas sin desafinar en una de ellas, pero sabe muchísimo de música. Asiste a conciertos, y los disfruta. En *Un verano con Mónica*, cuando la pareja va al archipiélago, hay una secuencia con un barco a motor navegando que el público danés vio pero nosotros no (ni siquiera yo) y que estaba ambientada con algo que, aunque no podría denominarse exactamente música electrónica, empleaba sonidos y música encubierta, una especie de *musique concréte*. Ese fragmento de la banda sonora se retransmitió por la radio danesa. Transcurrieron entre diez y 15 años más hasta que ese tipo de música sonó en la radio sueca. La compuso él mismo. Incluso me pidió que cortara unos palos y martilleara con ellos el plano, algo bastante innovador en aquella época.

Algunas preguntas descaradas realizadas a Ingmar Bergman

Sten Hammar ¿Le gusta que se lo considere un genio superior al público general y a sus colegas de profesión?

Ingmar Bergman Me complace tremendamente adoptar esa actitud con las personas que la esperan de mí.

Sten Hammar ¿Es el entretenimiento el aspecto más importante de su obra?

Ingmar Bergman Cuando hablo de entretenimiento, lo hago en el sentido más amplio de la palabra, por oposición a aburrimiento. No se puede ignorar al público, como hacen algunos escritores modernos, puesto que es el elemento al que debes tu existencia. Si me expresara de un modo que la gente no entendiera, se me caería la cara de vergüenza, mientras que algunos escritores, esos niñatos a los que tienen entre algodones y miman con anticipos y subsidios, parecen hundirse en la miseria si venden más de 120 ejemplares de sus libros. Ocurre lo mismo cuando el teatro que se interpreta en un sótano para un público de 50 personas que no entiende un carajo se considera lo mejor que hay.

Sten Hammar ¿Le gusta actuar como un tirano con sus súbditos?

Ingmar Bergman No, no me gusta, pero es parte de mi trabajo. Es más divertido trabajar con gente que te planta cara. Consigues, no una pelea, sino un equilibrio, un toma y daca, cosa fundamental en cualquier película y obra de teatro.

Sten Hammar Se le acusa de abordar demasiado «la fornicación y los crímenes violentos». ¿Cree que se trata de una expresión de su bagaje religioso?

Ingmar Bergman En toda mi obra no aparecen más que tres putas y una ninfómana. ¿Acaso eso es mucho? Sinceramente, me parece bastante deprimente que todo mi trabajo haya quedado reducido a eso; si eso es lo que saca la gente de él, es que no ha entendido nada de nada.

Sten Hammar ¿Se debe su éxito a su genialidad o a la falta de competencia?

Ingmar Bergman Mi éxito potencial se debe al trabajo duro (aunque soy muy vago) y a que hago una sola cosa en

cada momento. Venzo a la competencia en términos de trabajo duro; la genialidad no tiene nada que ver. Parte de ser un genio, de hecho, radica en la capacidad de aprovecharlo; no creo en los genios incomprendidos por lo que a cine y teatro se refiere.

Sten Hammar ¿Renuncia a sus ambiciones artísticas cuando chocan con los intereses financieros de la industria del cine?

Ingmar Bergman No, nunca ha existido ningún conflicto. Bueno, tal vez al principio, cuando era joven e inexperto. Pero ahora soy lo bastante afortunado como para disponer de libertad absoluta y siempre soy yo quien dice la última palabra en ese contexto; ahora bien, como es lógico, las opiniones razonables pueden manifestarse y considerarse cuando uno se sienta a discutir algo.

Sten Hammar ¿De verdad quiere que los actores «vivan en caravanas»?

Ingmar Bergman Esa afirmación en concreto no fue más que un chiste de mal gusto que hice a modo de chanza y que la prensa se tomó demasiado en serio. Fue absolutamente increíble. Ahora bien, sí opino que los actores no deberían estar sindicados ni formar parte de ningún acuerdo colectivo. Debería pagárseles en función de sus méritos; a algunos de ellos generosísimamente y a otros mal. De este modo se autorregularían. No se puede municipalizar la comunidad de actores; detesto cuando los actores afirman que «solo aparezco al principio de la obra». A la gente así habría que echarla de un puntapié.

La desventaja que plantean estos colectivos permanentes es que tienen una reserva rancia de actores mediocres a quienes los teatros se ven moralmente obligados a conservar, aunque sería más humano despedirlos para que se dedicaran a otra cosa. Esa actitud humanitaria, mal

concebida, es contraproducente. Habría que deshacerse de los parásitos.

Sten Hammar ¿Se considera un escritor fracasado?

Ingmar Bergman No. Sé que tengo un don especial para el cine y el teatro, y no voy a probar nada más. Antes solía sentirme herido, porque pensaba que estaba fuera de la literatura y de mi propia generación. Cuando mi editor se opuso a publicarme una recopilación de obras, me sentó mal, pero luego reflexioné sobre ello con detenimiento y ahora ya no pienso en si soy bueno o malo, simplemente sigo trabajando.

Noche de circo

Gycklarnas afton (1953)

«De repente encuentras cosas»

Ingmar Bergman *Noche de circo* nació el pasado otoño al topar con una imagen ante mí. Consistía en varios carros de circo que aparecieron temprano una mañana a finales de invierno en algún lugar cerca de Gimo. En toda su lobreguez, el paisaje del lugar presentaba un extraño aspecto demoníaco que me fascinó.

John Simon En *Noche de circo*, al principio, cuando los carromatos llegan en medio de la lluvia y el barro, de repente vemos la imagen de un molino de viento desvencijado cuyas aspas ya no giran; ¿cómo entra el molino ahí? ¿Sintió la necesidad deliberada de simbolizar con él alguna suerte de descompostura en los acontecimientos humanos o sencillamente ocurrió que estaba rodando en exteriores, topó con el molino y pensó: «Vale, lo incluiré en la imagen»?

Ingmar Bergman Ambas cosas. Siempre ocurre lo mismo cuando uno crea del modo correcto; siempre encuentra cosas alrededor que puede usar; parecen estar ahí justo para satisfacer tus objetivos. Es muy extraño: de repente encuentras cosas.

Los carromatos echan a andar

Ruñe Waldekranz En 1952 recibí una visita de Ingmar, cuando quería rodar *Noche de circo. Creo* que había obtenido una respuesta negativa de Carl Anders Dymling, de la Svensk Filmindustri, y entonces decidió acudir a nosotros [Sandrews].

Cuando Anders Sandrew recibió el primer guión, lo hizo circular entre muchas personas para recabar distintas opiniones y saber qué vibraciones generaba. Yo era el productor, pero Anders tenía la costumbre de mostrar las cosas a sus amigos y a todas aquellas personas en cuyo juicio confiaba. Casi todo el mundo dijo que era el peor guión que había leído en su vida, y también lo hizo Schamyl Bauman, que era un factor determinante a la sazón porque era un cineasta de éxito. Tenía poder en lo relativo a la producción y tenía derecho a dar su opinión sobre los guiones cuando Sandrew no estaba seguro del todo. Le dije a Sandrew que debíamos hacer esta película, aprovechando el éxito de *La señorita Julie* [Alf Sjöberg, 1951], porque debíamos intentar irrumpir en el mercado internacional.

No pensábamos en obtener grandes beneficios económicos con estos largometrajes, sino más bien en insuflar un nuevo hálito de vida al cine sueco en Europa, porque desde hacía largo tiempo se había convertido en algo provinciano y había quedado prácticamente relegado al olvido.

Peter Cowie *En la primavera de 1953, Bergman tenía 34 años. Su carrera como cineasta parecía oscilar entre el fracaso y el reconocimiento. Aún no había alcanzado reconocimiento internacional, y en Suecia se lo había encasillado como un joven furibundo del teatro y el cine que creaba largometrajes dramáticos profundamente personales, ninguno de los cuales había incendiado las*

taquillas. Nada de ello fue óbice para que la Sandrews le diera el visto bueno para filmar Noche de circo.

Ingmar Bergman Hemos realizado una arduosísima labor para encontrar a todos los artistas de circo retirados de Suecia, artistas en las últimas o parados. Cuando el siglo XIX dio paso al XX, 55 circos deambulaban por toda Suecia. Cuando rodamos la película solo quedaban tres de ellos. Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial había al menos 20. De modo que había artistas circenses a patadas. Además, había empezado a trabajar con mi actual productor ejecutivo; Lars-Owe Carlberg. Él se encargó de conseguir toda la tropa de chimpancés, osos pardos, loros y artistas.

Gudrun Brost [Encarnaba a la artista circense Alma.] El oso lo trajeron de Canadá. En una escena que se excluyó del montaje final, aparecía el oso en su jaula. El equipo me trajo su cadena y levantó los barrotes de la jaula. Yo tenía un terrón de azúcar en la boca. Me puse terriblemente nerviosa y, cuando el oso se me acercó, pensé que iba a devorarme, pero se limitó a tomar el terrón de mis labios… ¡con una delicadeza infinita! Luego hubo un momento en que el oso se abalanzó pesadamente hacia los figurantes y yo salí volando como una hoja de papel y no ful capaz de retenerlo. El vaquero tenía un revólver, por si acaso.

Jonas Sima Lo que estás contando es interesante y demuestra que el filme no se rodó en un medio artificial.

Ingmar Bergman ¡Ah, claro que no! Nos alojábamos en una casa de huéspedes, en Arlid, en Escania. Pasamos allí cuatro semanas, y después regresamos a Estocolmo para filmar los interiores. Entonces ya éramos una verdadera *troupe*: Habíamos comido, vivido y llorado juntos, y también a veces empinado el codo juntos, y tenía que ser muy listo quien distinguiera al director de los actores o de los simios. Ya no había fronteras…

Celos y humillación

Peter Cowie El largo flashback del comienzo de la película está rodado y montado como una película de cine mudo rusa o alemana. Las imágenes se han aclarado hasta obtener un blanco implacable, onírico; la música de fondo (obra del compositor Karl-Birger Blomdahl) apuñala y machaca inquietantemente, y el maquillaje de los actores es deliberadamente hiperbólico. El payaso del circo, Frost (Anders Ek), descubre a su esposa, Alma (Gudrun Brost), retozando con soldados en el mar. Se queda en paños menores y se adentra en el agua para llevársela a su caravana. El sol cae inclemente sobre ellos y sus pies desnudos tropiezan agónicos en los cantos irregulares de la playa. Al final, Frost se derrumba como Cristo en el camino al Calvario y Alma se aferra a él llena de vergüenza y remordimientos. La humillación de Frost es absoluta. En el guión original de Bergman, la escena tiene lugar en una cantera, donde los soldados trabajan bajo un sol deslumbrante. Pero cuando Bergman encontró la localización idónea en Simrishamn, decidió trasladar la escena al litoral.

Gudrun Brost El mar estaba muy frío en Simrishamn (Skáne), en la costa este donde rodamos los exteriores. El chico de las claquetas sostenía mantas calentitas para envolvernos en ellas al salir del agua, que estaba helada, y todos los soldados, que habían estado riendo (como se aprecia en la película), dejaron de reír al caer en la cuenta de que estábamos sufriendo.

Ingmar Bergman El drama tuvo su origen en un sueño al que di forma en el *flashback* de Frost y Alma, sueño que es fácil de interpretar. Unos años antes había estado enloquecidamente enamorado. Con la excusa de un pretendido interés profesional engañé a mi amada para que me contase con todo detalle sus variadas experiencias

eróticas. La excitación específica de los celos retrospectivos me desgarraba y me arañaba las entrañas y el sexo. Los más primitivos ritos de la humillación formaron una aleación indisoluble con los celos. Eso se convirtió en un explosivo que casi hizo estallar al autor. Si se quiere usar terminología musical, podríamos decir que el episodio de Frost y Alma es el tema principal. Después siguen, dentro de un marco temporal unitario, cierto número de variaciones: erotismo y humillación combinados de maneras diferentes.

Peter Cowie *Albert (Ake Grónberg) es el dueño de una destartalada compañía circense que se gana la vida precariamente recorriendo el sur de Suecia. Lo acompaña su amante, Anne (Harriet Andersson). Durante una parada en una pequeña población de Escania, su relación atraviesa una crisis. Anne es seducida por uno de los actores locales, Frans (Hasse Ekman), mientras Albert visita a su mujer y su hijo, de quienes está separado, y empieza a anhelar la comodidad del hogar que había sacrificado por propia voluntad. El deseo da paso a los celos, y Albert y Anne mantienen una amarga discusión después de que ella se haya acostado con el actor. Durante la actuación vespertina del circo, Frans provoca una pelea con su rival en la pista de serrín. Albert resulta derrotado y humillado, y a la mañana siguiente la tropa reemprende su viaje, con el dueño del circo y su amante caminando uno junto al otro de nuevo, atrapados en un círculo vicioso por su propia debilidad y vanidad*.

Jan Lumholdt Los celos son un tema central en *Noche de circo*.

Harriet Andersson Por supuesto, hay muchos celos. Y también hubo muchos celos detrás de la cámara. Ingmar estaba celoso: en ocasiones tenía unos celos terribles, casi patológicos. Ha sentido celos de mucha gente. Ingmar escribió el guión en otoño de 1952 en el Hotell Inn de Sódra

Teatern. Alquiló una habitación para escribir allí, porque teníamos un piso diminuto de una habitación en Grev Turegatan. Entonces pensó que yo y un fotógrafo alemán que había venido a hacer un reportaje estábamos teniendo, una aventura. Viendo la película, puedo trasladar la historia perfectamente a nuestra propia relación: Albert y la esposa y el hijo de Albert, y Anne, que era yo. Sin embargo, yo no llegué tan lejos como Anne, porque ella se acostó con Frans. No le fui infiel aunque él creyera que sí. Siempre le ful fiel.

Peter Cowie *Albert intenta suicidarse después de la pelea con Frans en la pista de circo; saca su vieja pistola y se apunta con ella la sien, pero descubre que no hay ninguna bala en la recámara. Bergman repetiría esta escena, en tono sardónico, al final de* Sonrisas de una noche de verano. *En* Noche de circo, *Albert se dirige dando tumbos hasta la jaula del oso y vacía el resto del cargador sobre el desafortunado animal, destruyéndose a través de él. No es más que uno de los muchos individuos que contemplan la posibilidad de suicidarse o lo intentan realmente en el cine de Bergman, incluidos el capitán Bloom en* Barco a la India, *Berit Holm en* Puerto, *Birgitta-Carolina en* Prisión*, Viola en* Tres amores extraños*, Eugen Lobelius en* Secretos de mujeres*, Jonas Persson en* Los comulgantes *o Jenny en* Cara a cara, al desnudo.

Torsten Manns Los suicidios son bastante frecuentes en tus filmes. ¿Podrías hablarnos un poco de eso?

Ingmar Bergman Como todos los niños, cuando yo era pequeño decidí un día irme de paseo al bosque sin decírselo a nadie, desaparecer, echarme al suelo muerto y pensar entonces en lo tristísima que estaría mi familia y ya se sabe que, en principio, los artistas —sobre todo si son como yo— conservan toda su vida algunos rasgos de infancia muy marcados. O más bien… la creación, el impulso creador está profundamente asociado a un aspecto de la infancia, o a un

vestiglo de la actitud de un niño respecto al mundo exterior, y creo que he conservado una parte de este comportamiento.

Ingmar Bergman Toda esta historia del suicidio es un juego: a partir del momento en que mostráis un suicidio en el cine, se trata de un juego, independientemente de que la escena sea limpia, elegante o atroz. Podría hablar durante tiempo del juego.

Lo que el juego tiene de estimulante es que siempre debemos tomarlo en serlo, y al mismo tiempo, debemos ser conscientes de que, incluso en los momentos en que queremos comunicar nuestras ideas más profundas, sigue tratándose de un juego. Ocurre exactamente lo mismo cuando escribo un guión: tengo una idea en la cabeza y, de pronto, alguien entra en la habitación y me dice que me llaman por teléfono. Cuando vuelvo a mi despacho, la idea ha desaparecido y otra le sucede. Todo eso sólo es casualidad. O un juego. No estoy en absoluto de acuerdo con los críticos y los periodistas, pero sólo puedo hablar por mí mismo. Los críticos establecen unas líneas, unas influencias, de una manera muy elaborada, muy intelectual, intentan demostrar que todo es el resultado de una profunda reflexión, mientras que para mí todo es provisional, difuso, informe, irreflexivo.

Después, cuando fabrico el producto artístico, intento poner todo eso en orden, y entonces intento ver lo que, en realidad, quiero expresar en ese filme. Y a menudo me siento desamparado. Con los años, cada vez soy más consciente de ese juego fortuito, pero que al mismo tiempo es serlo, importante y provisional, extraño y desprovisto de sentido. Es un hecho que conviene tener siempre presente. Es un juego, y estoy en la situación privilegiada de poder ritualizar un montón de tensiones y de complicaciones psicológicas que están en mí y en torno de mí.

Pero quizá me estoy expresando de una manera oscura. ¿Entendéis lo que quiero decir? Decídmelo si no, ¡nunca hablo de esas cosas!

El juego de las sillas

Ruñe Waldekranz Le había prometido a Ingmar que contaría con Góran Strindberg como director de fotografía.

Peter Cowie *Bergman había trabajado con Strindberg en cuatro películas anteriores*.

Ruñe Waldekranz Góran había recabado un enorme éxito con *La señorita Julie*, pero de repente lo enviaron a Hollywood a aprender la técnica del Cinemascope. De modo que le dije a Ingmar que debía contar con un nuevo director de fotografía, Sven Nykvist, a quien, le aseguré, encontraría muy agradable y competente. Ingmar se mostró sumamente escéptico al respecto y Nykvist podría darle cuenta del puntillismo con el que lo puso a prueba, casi de un modo torturador. Ingmar quería asegurarse de que Nykvist le proporcionara la fotografía que buscaba.

Peter Cowie *Pero la Sandrews estaba produciendo simultáneamente el filme de Alt Sjöberg* Karin Mánsdotter *(1954) y Nykvist tenía el encargo de rodar los exteriores de dicho largometraje*.

Ruñe Waldekranz Sí, tuve que decirle a Ingmar que tenía que cambiar de director de fotografía para rodar los exteriores y se mostró bastante colaborador. Aceptó a Hilding Bladh.

Peter Cowie *Bergman había trabajado previamente con Hilding Bladh en* Llueve sobre nuestro amor.

Ruñe Waldekranz Yo le había asegurado que era un director de fotografía de lo más competente, pero necesitaba que él aceptara aquella extraña situación. Filmaron algunas de las escenas más famosas, como la de

Anders Ek, al principio de la película. En la sala de montaje se hizo un trabajo ingente para lograr ese ambiente tan especial y esa gradación de blancos y negros. Había cierta influencia de [Sergei M.] Eisenstein, en particular de *La huelga* [1925]. Pero el montaje del sonido fue incluso más importante.

Peter Cowie *Sven Nykvist lo reemplazó luego para rodar los interiores en plato*.

Vómitos y anomalías

Ruñe Waldekranz Me gustó mucho la versión definitiva de la película. Le había dicho a Anders Sandrew que no debía esperar ganar dinero con ella, y que las críticas estarían en lo cierto si la juzgaban en términos comerciales, pero que debía verla desde una perspectiva a largo plazo, y que con el tiempo sería importante. Algunas de las críticas le hicieron justicia, como las del *Svenska Dagbladet* y el *Dagens Nyheter*. En cambio, *Aftonbladet* y «Robin Hood» se mostraron particularmente adversas. A Ingmar le afectaron mucho aquellas reseñas negativas y se sintió muy muy deprimido. Recuerdo hablar con él por teléfono y notarlo completamente abatido. Tenía que intentar consolarlo porque en mi opinión no había sido un fracaso estrepitoso.

En Estocolmo, la película funcionó bastante bien, pero no así en las provincias, donde se descalabró. Por ejemplo, en una ciudad de provincias tan grande como Karlstad, el filme se proyectó durante más de un año y solo las noches de los sábados y los domingos, porque los distribuidores no querían exhibirlo en sus salas. En cambio, cuando se proyectó en Cannes, el distribuidor sudamericano de cine europeo se mostró tan entusiasmado que vino a Estocolmo y compró un montón más de películas y las distribuyó junto con *Noche de circo* (en Montevideo).

Filmson (Sven Jan Hanson) Me niego a inspeccionar el vómito que Ingmar Bergman ha decidido dejar tras de sí en esta ocasión, aunque puedo imaginar que el menú inicial estaba bien. Creo que hay que esforzarse por no ensuciarse en público, aunque haya mucho que echar fuera.

Staffan Tjerneld El filme revela una anomalía cuyo carácter resulta difícil de discutir en un foro como este. Se trata de una pequeña y triste historia acerca de un circo, aburridísima, que revela sin piedad la falta de motivación artística del sadismo de luchar y la erotomanía de la violación… por no hablar de las interpretaciones, que son atroces.

Ingmar Bergman Hay cierta categoría de autores, mayores y (especialmente) menores, que denostan nuestra producción cinematográfica y la contemplan con desprecio. Tal vez se trate de un asunto personal suyo y no debamos entristecernos a causa de su estupidez, sino verter nuestra ira sobre nuestra propia blandura.

El hecho es que padecemos un grave complejo de inferioridad literaria. Somos circo, gritos salvajes y King Kong, somos un asunto de vida y muerte, reales e irreales, bellos y terribles, organillos y sonatas, magia, farsa, sueños y maldad. Tenemos un poder ilimitado, incluso sobre quienes nos desprecian.

¿Por qué habría el cine de ser arte? No estamos creando bajo los auspicios de la eternidad; solo hay una consigna: ¡EL PRESENTE! Si no somos capaces de fascinar a las masas que acechan en la oscuridad con nuestra magia en este preciso momento, hemos fracasado, hemos perdido nuestra oportunidad; nos arrancan las máquinas de las manos y permanecemos allí inmóviles, de pie, como magos fracasados y despreciados.

Un gran músico dijo una vez: «La música no puede ser entendida mediante la razón, es un asunto inviolable de la

emoción». Supongo que lo mismo puede aplicarse al cine, que es más cercano a la música que ninguna otra forma de arte.

Bonniers Litterära Magasin publicó un cuestionario en el que preguntaba si un escritor debía ser entretenido o no.

Es inaudito.

No, riamos a carcajada limpia y pongámonos en pie, subamos a los carromatos del circo, hagamos sonar los platillos de latón y disparemos nuestras armas.

Pero, sobre todo, no nos avergoncemos de nosotros mismos ni nos creamos inferiores. Deberíamos estar orgullosos de nuestras obras maestras, de nuestra basura pintada, de nuestros vodeviles y aventuras salvajes, de nuestros melodramas, de nuestras producciones baratas, de nuestros plomazos del pasado, de nuestras fantasías adolescentes, del lanzamiento de tartas, de nuestros llantos, bramidos, risas, ruido y lágrimas.

Porque estamos vivos.

Jörn Donner *Noche de circo* constituye un punto y aparte en la producción de Bergman. Nunca había adoptado la observación naturalista del detalle hasta este extremo, nunca había estado tan cerca de la mugre y la degradación más puras. La doctrina vital de la película es cruda y miserable, pero Bergman no es un pesimista. Me gustaría hacer mías las palabras de uno de sus críticos franceses y decir que no encaja con ninguna de las descripciones que se han asociado con él. Sus largometrajes se parecen todos porque buscan, y a menudo encuentran, una oportunidad para el consuelo. El más convincente de los filmes de Bergman es aquel en el que todo se retrata de la forma más convincente. En *Noche de circo*, los niveles internos y externos están perfectamente equilibrados. *Noche de circo* es una de esas raras películas que continúan creciendo y viviendo con el espectador.

Alf Montón ¿Cuál es su objetivo con *Noche de circo*?

Ingmar Bergman Mi intención es decir que el trabajo de un bufón es entretener, ser fiel a su profesión, no intentar escapar. Y también que es imposible hacer novillos de todo este teatro y cine.

«Cuando la atmósfera es creativa, llegamos a una especie de entendimiento intuitivo de lo que la escena significa para nosotros. Si se ensaya con un actor que está formado para actuar todas las tardes, empieza a ocurrir algo nuevo, un proceso intelectual. Ese proceso puede ser muy bueno, pero es muy peligroso para el rodaje, porque de repente tienes algo en sus ojos. Se vuelve consciente de lo que está haciendo; tiene que hacerlo intuitivamente».

—en: *Conversations with the Greot Moviemakers of Hollywood's Golden Age* (2006), de George Stevens Jr.

Una lección de amor

En lektion i kärlek (1954)

Agradable y completamente frívola

Ingmar Bergman Acaba de terminar *Noche de circo (Gycklarnas Afton)*. Harriet y yo estábamos en Arild, donde habíamos rodado los exteriores del filme. A Harriet le gustaba mucho la playa, broncearse, y a mí nada. Fue allí donde ella encontró a Erik Strandmark y a su mujer. Se iban cada día juntos a la playa, y yo, por mi parte, había alquilado una especie de palomar en lo alto de una vieja casa de campo. Me pasaba el día echado en el suelo, leyendo libros divertidos sin pretensiones, estaba muy contento de la vida que llevaba, me parecía muy aceptable. Bueno, para distraerme un poco comencé a escribir algunas escenas sobre la vida conyugal. Eso me divertía mucho. Pensé en Gunnar Björnstrand y en Eva Dahlbeck como protagonistas, y el proyecto era cada vez más apasionante. Entonces me dije: «¿Por qué no se lo propongo a la Svensk Filmindustri o a la Sandrews?». Primero envié la sinopsis a la Sandrews, pero estaban de vacaciones y la productora cerrada. Por tanto, tomé contacto con la SF y, por un motivo desconocido, Carl-Anders Dymling no se había ido de vacaciones. Leyó rápidamente la sinopsis, me telefoneó, me pidió que fuera a verle, y quince días después comenzábamos el rodaje. Creo que antes de comenzar en

serlo preparamos el filme durante unos diez días. Es un filme muy ligero, frívolo; supongo, además, que ahí reside su virtud.

Peter Cowie *Tras demostrar su talento para la comedia en el episodio final de* Secretos de mujeres, *Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand volvieron a formar equipo para rodar* Una lección de amor *durante todo agosto y la primera mitad de septiembre de 1953*.

Una lección de comedia

Ingmar Bergman En una escena casi de farsa, Eva decide ahorcarse. Al mismo tiempo Gunnar le declara su amor. El techo se cae y la verdad es que todo queda bastante divertido. Cuando íbamos a rodar la escena me entró terror. Les dije a Eva y Gunnar que había vuelto a mirar el texto y que era completamente imposible. Era aburrido, estaba mal escrito y teníamos que hacerlo de otra manera. Eva y Gunnar protestaron al unísono. Me dijeron que me fuera del estudio o que me diera un paseo por la ciudad y lo aprovechara para renovar mis préstamos bancarios. «Déjanos con esto una hora. Después, cuando hayamos terminado, te hacemos la escena».

Eso hicimos. Y de pronto vi: ¡ah, se podía hacer así! Fue la mejor lección que me pudieron haber dado. Ahí se estableció un ambiente de confianza, seguridad, distensión y profesionalidad entre nosotros. Una sólida base para las comedias, especialmente para *Sonrisas de una noche de verano*.

La filosofía de la fidelidad y el matrimonio

Peter Cowie «Esta es una comedia que podía haber sido una tragedia», anuncia una voz en *off* a medida que aparecen en pantalla los créditos. David Erneman (Gunnar Björnstrand), un ginecólogo que lleva 16 años casado con Marianne (Eva Dahlbeck), inicia una aventura amorosa con una de sus pacientes, Suanne (Yvonne Lombard). Como represalia, Marianne parte rumbo a Copenhague para reunirse con su antiguo prometido, Carl-Adam (Åke Grónberg), un escultor bastante zafio. Bergman recurre una vez más a una estructura de *flashbacks* para cartografiar las fases de este enredo romántico. La hija de David, Nix (Harriet Andersson), sirve como contrapunto del tema central, que no es otro que los efectos de la menopausia masculina. Su rebeldía adolescente impulsa a Erneman a replantearse sus aventuras amorosas como estilo de vida y a decidirse a recuperar el afecto de Marianne, cosa que logra. El largometraje concluye con un optimismo desaforado e impúdico. Un niño pequeño disfrazado de Cupido avanza por el pasillo hasta la estancia en que marido y mujer, reunidos tras una noche de parranda en Copenhague, beben champán y le da la vuelta al rótulo de «No molestar» de la puerta, en cuyo reverso se lee: «¡Silencio! ¡Una lección de amor!».

Ingmar Bergman La película se rodó sin ninguna pretensión en absoluto. Era un antojo, un capricho. No abrí la historia en canal, quería crear un filme que gustara, no pretendía hacer ninguna revelación, simplemente divertirme a mi costa y a costa de mis semejantes.

Sin embargo, en el estreno me complació y sorprendió descubrir algún que otro grito ahogado entre el público femenino, por ejemplo, cuando Marianne llama a su ex marido «holgazán familiar» (*familielat*). Este neologismo cubre evidentemente una necesidad lingüística, porque muchos hombres me lo han reprochado y me han

comunicado que sus mujeres sostienen que pocas palabras los definen con mayor exactitud que «holgazán familiar».

Por otro lado, a las mujeres no les gustó la frase final de Susanne, la amante, quien afirmaba que «la fidelidad solo existe mientras se es fiel». Aun a riesgo de que se me malinterprete, diré que la fidelidad a menudo desempeña un papel demasiado importante en un matrimonio.

Estar casado es una especie de talento. Casarse con la persona adecuada también requiere talento. Pese a que finalmente me he dado cuenta de que no tengo talento para el matrimonio, me niego a adherirme a una filosofía de la amargura. Creo en el matrimonio. Y eso queda perfectamente claro en esta película.

Confesión de pecadores/Sueños

Kvinnodröm (1955)

Moldeados por la tristeza

Ingmar Bergman Inmediatamente después de *Una lección de amor* hago *Sueños* para la Sandrews. Le había prometido una comedla a Ruñe Waldekranz, ya que *Noche de circo* había sido un estrepitoso fracaso. En un plano muy superficial, *Sueños* son dos variaciones más sobre el tema de *Noche de circo*. Pero ahora Harriet y yo habíamos roto nuestra relación. Los dos estábamos bastante tristes. La tristeza oprime la película. Es verdad que en esta hay un encadenamiento interesante entre dos historias que llevan la una a la otra. Pero *Sueños* está gravemente herida por nuestras depresiones y no logra alzar el vuelo.

Peter Cowie *Susanne (Eva Dahlbeck) posee un estudio de fotografía de moda en Estocolmo, y su modelo predilecta, Doris (Harriet Andersson), acaba de romper su compromiso con un joven estudiante. Cuando Susanne debe acudir a Gotemburgo para realizar una sesión fotográfica con Doris como protagonista, contacta con un antiguo amante, un hombre casado llamado Henrik Lobelius (un apellido que aflora con frecuencia en la obra de Bergman, al igual que Egerman y Vergérus), interpretado por Ulf Palme.*

Pero la esposa de Henrik interrumpe el embelesamiento de los antiguos amantes y desdeña sus esperanzas malogradas. Acusa a Susanne de querer quedarse embarazada para echarle el lazo a Henrik. Doris, entre tanto, conoce a un cónsul anciano que la obsequia con joyas y ropas caras para atraer su compañía. La hija del cónsul, Marianne (Kerstin Hedeby, que, por cierto, era la diseñadora de producción de Bergman en el Teatro Municipal de Malmö), entra en escena y acusa a su padre de egoísta. Resulta que Doris guarda un parecido asombroso con la esposa del cónsul, que ha perdido el juicio.

Los dos episodios protagonizados por Susanne y Doris encajan entre sí, de tal modo que *Confesión de pecadores* se presenta como una suerte de doble fuga. La película empieza y culmina en el mismo entorno: un salón de moda. Los anhelos de ambas mujeres, sus «sueños», han sido brutalmente aniquilados. Doris regresa junto a su novio estudiante, y Susanne permanece sola, tras rechazar la sugerencia de Henrik de pasar un fin de semana ilícito en Oslo.

Virtuosismo

Ruñe Waldekranz *Confesión de pecadores* no se escribió para Gunnar Björnstrand, sino para Anders Henrikson, que tenía el rostro idóneo para encarnar al viejo y cínico cónsul. Un cónsul de esta calaña supervisaría los asuntos de Guatemala o Portugal, países que no tienen embajada en Suecia. En particular cuando se tratan temas comerciales importantes, es fundamental tener un cónsul, un cargo honorario, muy parecido a una condecoración.

Gunnar Björnstrand [Bergman] tenía un atributo inusual: podía ser muy silencioso; fio que le interesaba era comprobar qué era lo que los actores pensaban que tenían

que hacer. Decía: «Bien, cámbialo un poco, pero hazlo así». De modo que no éramos meras máquinas programadas, sino que trabajábamos guiados por nuestra propia intuición. Teníamos que recitar el guión exactamente como lo había escrito, pero podíamos ajustar las pausas, alargarlas o acortarlas. Solía decir: «Cuando pronuncias tus frases, es bueno para el cerebro y para la musicalidad que floten». Me encantaba trabajar así.

Jörn Donner En materia de virtuosismo técnico, *Confesión de pecadores* es la mejor película de Bergman. No hay nada superfluo, si bien tampoco nada es muy atractivo. Sin embargo, etiquetaría *Confesión de pecadores* como una película «intermedia» importante. El filme pone un énfasis deliberado en los contrastes visuales y sonoros marcados, es como un receptáculo de ideas que aún no han adquirido su forma definitiva.

Peter Cowie *Una vez más, la Sandrews había apostado por el talento de Bergman para producir un éxito de taquilla... y había perdido. Confesión de pecadores era demasiado sombría para embelesar al público general y no lo suficientemente erótica para atraer el interés extranjero*.

Marianne Höök Se ha dicho ya y debe decirse otra vez: Bergman sabe más de las mujeres de lo que puede considerarse decente.

Bajo la influencia

Jonas Sima Dicho sea entre paréntesis, no pareces apreciar demasiado —como muchos otros artistas, por otra parte— esta continua búsqueda de influencias literarias o de otro tipo, **Ingmar Bergman** No, en absoluto. Claro que todos somos la suma de lo que hemos leído, o de lo que hemos visto, de lo que hemos vivido. ¡No creo que los artistas nazcan de la nada! Yo soy una piedrecita de un gran edificio,

dependo de cada uno de los elementos de ese edificio, al lado, por arriba, por debajo.

Jonas Sima Es muy interesante lo que estás diciendo. Has hablado de tu juventud, de tus experiencias caóticas, no seleccionadas. Pero hoy das la impresión de ser una persona muy equilibrada, que sabe analizar perfectamente sus experiencias intelectuales y sus emociones.

Ingmar Bergman Sí, poco a poco uno se da cuenta de que tiene determinadas disposiciones artísticas, pero que todo está como en borrador y desordenado, bueno, uno intenta corregirse progresivamente. Es un poco como el hombre que va echando barriga y que metódicamente intenta hacerla desaparecer. En mi oficio, si uno no se siente en su piel, si el cuerpo no está ligero, se tiene la impresión de que todo aprieta por todas partes. Arrastrar un cuerpo pesado es terriblemente desagradable…

Stig Björkman ¿Y Orson Welles?…

Ingmar Bergman He pensado muchas veces en los sufrimientos que tiene que soportar Hitchcock, y creo que su limitación, al menos en parte, reside precisamente en el hecho de que es gordo. Por ejemplo, trabaja siempre en el estudio, la cámara está fija, no quiere desplazarse, da las instrucciones de manera que los planos no exigen desplazamientos de cámara.

Stig Björkman También se sienta en la grúa…

Jonas Sima ¡Pero esto es una teoría fantástica! También se puede aplicar a Orson Welles que trabaja preferentemente en estudios.

Stig Björkman No puede decirse que los filmes de Orson Welles sean estáticos. Su cámara atraviesa constantemente el decorado.

Ingmar Bergman Sí, pero esto puede explicarse: este hombre pesado dispone de pronto de un instrumento capaz de volar… Él no puede, pero utiliza el instrumento que sí

puede hacerlo. En cualquier caso, yo no tengo solamente la necesidad de sentirme ligero, sino también la de disponer de cierto orden para utilizar mis capacidades de la mejor manera. Se trata de luchar contra el caos. Si artísticamente uno es desordenado, está limitado. Se pierde el poder de supervisar las cosas, se está a la merced de todo tipo de influencias y de problemas dudosos que te dispersan en todos los sentidos.

Sonrisas de una noche de verano

Sommarnattens leende (1955)

El trabajo es mi vida

Ingmar Bergman Soy inmensamente feliz por haber descubierto la comedia como forma de expresión. Sin embargo, es un medio que exige un grado tremendo de precisión, ligereza y cuerpo. Hay que ser enormemente preciso, no debe haber chácharas baratas y el guionista debe sacar su mejor humor en todo momento. Mi ambición y objetivo primordial son la ligereza, la claridad y el impacto del mensaje.

La idea se me ocurrió mientras trabajaba en *La viuda alegre* [en 1954], pero el tema venía de mucho más antiguo. Uno va por ahí cargado de ideas y un buen día se le ocurre la película, fisgonea un poco, coloca a los personajes en combinaciones infinitas y, de repente, un detalle nimio hace encajar todas las piezas del rompecabezas.

Luego vino el trabajo duro. Revisé *Sonrisas de una noche de verano* (tal como había hecho con otros guiones) cuatro veces. Quería seguir editando mis guiones de ese modo, quería poder defender todas y cada una de las frases. A este le dediqué casi seis meses. Escribo entre 15 y 20 cuartillas al día, siempre siguiendo un horario definido: entre las diez

y las doce de la mañana y entre la una y las tres de la tarde. El trabajo es mi vida. No me quejo. Disfruto enormemente.

El tema de mi juego es la relación entre el abogado Fredrik Egerman (Gunnar Björnstrand), un tipo un tanto cínico, y la bella actriz Desirée (Eva Dahlbeck). Él es incapaz de amarla, pero ella le conviene; la lleva dentro como un elemento sexual. Fredrik ama a la joven Anne (Ulla Jacobsson), su esposa, y debido a la ternura que siente por ella no desea tocarla. Ella, por su parte, ama al joven teólogo Henrik (Björn Bjelvenstam), hijo de un matrimonio anterior de Egerman.

En este *leitmotiv* erótico también se inscriben Charlotte (Margit Carlqvist) y Malcolm (Jarl Kulle), que viven un amor obsesivo inmersos en un círculo vicioso cruel. Por último, están la criada, Petra (Harriet Andersson), y el cochero, Frid (Äke Fridell), que comparten un amor sin complicaciones, luminoso y sólido.

Peter Cowie *Durante una visita al teatro, Fredrik Egerman, un abogado próspero y presuntuoso, se dirige entre bambalinas a concertar una cita con su antigua amante, Desirée Armfeldt Mientras se encuentran en el camerino de Desirée, los sorprendeel amante del momento de ella, el conde Malcolm, que se siente indignado por la presencia de Egerman en el tocador de su querida. Desirée organiza arteramente una fiesta en la casa solariega de su madre para provocar una confrontación entre Malcolm y Egerman, por quien se siente más atraída de lo que se atreve a admitir. En la fiesta, todas las parejas circulan y se ajustan las cuentas. A Egerman lo seduce la esposa del conde, Charlotte, y debe enfrentarse por ello a un duelo a la ruleta rusa con su rival. Pero la pistola contiene una bala de fogueo, llena de hollín, y Egerman, pese a la humillación, sobrevive y recupera el afecto de Desirée*.

Ingmar Bergman Las pistas de despegue no eran largas en aquella época, pero la película era cara ya en la etapa de preparación. Iba a ser una película con trajes de época, con más días de rodaje de lo normal.

Sonrisas de una noche de verano desarrolla los temas de *Una lección de amor*. Juega con la terrible certeza de que dos personas pueden amarse y que a pesar de ello no pueden vivir juntas.

Peter Cowie *El rodaje duró 55 días, entre el 28 de junio y el 29 de agosto de 1955, y algunos actores regresaron para filmar algunos añadidos durante dos días en noviembre. La filmación en exteriores dio comienzo el 21 de julio en el castillo de Jordberga, a cinco kilómetros al sur de Malmö. El magnífico teatro en el que Desirée Armfeldt actúa se inspiraba en el pequeño escenario rococó de la ciudad de Ystad, que también sirvió como localización para rodar algunas escenas*.

Ingmar Bergman Hacia San Juan empezó el rodaje. Ya desde el principio se hizo patente mi viejo demonio estomacal. Estuve enfermo durante todo el período y, al parecer, de un humor de perros. Esto por lo visto no molestó a los actores, a quienes siempre he intentado proteger de mi malhumor. Pero los que se acuerdan dicen que me comporté como un cabrón con el jefe de producción, el laboratorio, el departamento de sonido y, sobre todo, con la administración.

Mi ayudante de dirección, Lennart Olsson, escribió un voluminoso diario de trabajo que no se publicó. Describió cada escena con dibujos del decorado e instrucciones del director.

Es algo tan pretencioso y aburrido como la *Anábasis* de Jenofonte. Pero de pronto, en medio de la descripción técnica que llena página tras página, escribe: «Todos

estamos muy cansados. Katinka se echa a llorar solo porque se le diga cierra el pico».

El rodaje seguía implacable y tuvimos suerte con el tiempo. Los actores estaban a gusto con lo que tenían que hacer y la película fue un éxito a pesar de que yo estuve enfadado, enfermo y triste. El último día de rodaje pesaba 57 kilos. Todos, yo incluido, pensábamos que tenía cáncer de estómago. Me llevaron al hospital, donde me examinaron de manera ejemplar. Estaba increíblemente sano.

Un ligero toque

Peter Cowie Sonrisas de una noche de verano *fue la película más cara realizada por Bergman hasta aquella fecha, con un presupuesto que algunos afirmaron que había ascendido a la exorbitante cifra de 750 000 coronas, pero que probablemente se aproximara más al medio millón; en cualquier caso, era una suma mucho más elevada que la invertida en cualquiera de las otras 37 películas suecas producidas en 1955*.

Ingmar Bergman Bueno, se decía que el presupuesto de *Sonrisas de una noche de verano* era enorme. El filme tenía que costar 350 000 coronas, o 400,000; en fin, era un filme muy caro. Por la productora circulaba un rumor, según el cual yo estaba descontento del decorado, y que de pronto quería los muebles pintados de un color claro, que en ese filme todo tenía que ser claro, que los colores oscuros estaban prohibidos, salvo para el traje de un hombre que, como un pájaro de mal agüero, atraviesa el filme de cabo a rabo. ¡Todos los demás colores tenían que ser claros, casi blancos! Carl-Anders Dymling me llamó a su despacho y, después de insultarme de todas las maneras posibles, me preguntó qué era esa idea de volver a tapizar todas las paredes y repintar todos los muebles, etc. Nos peleamos

seriamente, y finalmente tuve que darle mi palabra de que sólo volvería a tapizar la mitad del decorado y de los sillones. El decorado es, de todos modos, muy claro, porque, después, guardamos todos los muebles que no se nos autorizó a repintar.

Jonas Sima Estarás de acuerdo en que *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens Leende)* es un filme bastante teatral.

Ingmar Bergman ¡Es evidente, caramba!

Jonas Sima La concepción y el rodaje del filme ¿fueron influidos por la actividad teatral que llevabas paralelamente en la época?

Ingmar Bergman Estas dos actividades siempre han estado muy cerca una de otra. Eso a veces me ha ayudado, y otras ha complicado el trabajo. Y en lo que se refiere a *Sonrisas de una noche de verano*, mi intención, una vez más, era hacer un filme que fuera un éxito comercial. *Sueños* había sido un fracaso, había ido muy mal, y era absolutamente necesario que me reconciliara con la Svensk Filmindustri. Fue uno de los períodos más sombríos de mi vida. Llevaba unos años de director en Malmö, había terminado la época Harriet y había prometido a Carl-Anders Dymling que mi próximo filme no sería una tragedia. Llegó a dejar entender que si el argumento era demasiado serio, no contara con rodar aquel verano. Necesitaba dinero y, finalmente, me dije que quizás era más razonable hacer lo que decía, y realizar una comedia. Al escribir ese filme, tenía la impresión de estar planteando un desafío técnico, basado en una relación matemática: hombre-mujer, hombre-mujer, cuatro parejas en total. Mezclo esas cuatro parejas, y luego resuelvo la ecuación.

Comenzamos el trabajo inmediatamente después de San Juan.

¡El verano más caluroso que nadie recuerda! Hacía un calor horrible. Quizá ya os he contado la anécdota de la calle en *Crisis (Kris)*. Detrás de esta calle, habían construido un cobertizo y un pequeño taller, y eso era, precisamente, el teatro de *Sonrisas de una noche de verano*, iluminábamos con gas, y hacía tanto calor que a veces la llama se apagaba por falta de oxígeno. En cuanto gritábamos «¡Luz! ¡Motor!»… el sudor comenzaba a deslizarse por la frente de los actores.

Actores y actrices

Peter Cowie El trabajo de Bergman en el Teatro Municipal de Malmö le ofreció una excelente oportunidad de poner a prueba y reclutar nuevos actores. Por ejemplo, allí había encontrado a Björn Bjelvenstam, que encamó a Henrik Lobelius en *Secretos de mujeres*, y luego le dio un pequeño papel en la adaptación de *El castillo* de Kafka que llevó al teatro, antes de elegirlo para interpretar al hijo de Egerman, Henrik, en *Sonrisas de una noche de verano*. Margit Carlqvist, la venenosa Charlotte, había representado un papel similar en *Hacia la felicidad* y había trabajado con Bergman en el Dramaten en 1951, pero chocaban y el cineasta la descartó de su elenco. Ulla Jacobsson había conseguido cierto renombre, rayano en la notoriedad, gracias al papel protagonista de la erótica *Hon dansade en sommar (One Summer of Happiness*, 1951) y se había desenvuelto con integridad en la cinta de Alf Sjöberg *Karin Mänsdotter* (1954). Bergman la conocía únicamente por el papel de reparto que había interpretado en su producción de *Divinas palabras* en el Teatro Municipal de Gotemburgo en 1950, pero decidió darle el papelazo de Anne Egerman en *Sonrisas de una noche de verano*. Para gran consternación de Bergman, Ulla se presentó en el plato embarazada, si

bien solo unos cuantos miembros del equipo supieron el secreto y Mago se encargó de diseñarle un vestuario que ocultara cualquier cambio en su menuda figura.

Jonas Sima ¿Cómo eliges a los actores de tus filmes? ¿Les haces pruebas? ¿Les juzgas por su trabajo anterior, en los filmes de otros?

Ingmar Bergman Es una cuestión de intuición. Ya sabéis que una prueba puede resultar formidable, y después, en el momento del rodaje, daros cuenta de que la persona no conviene. Por tanto, hay que ser prudente. Y, por el contrario, una prueba puede ser lamentable y, al mismo tiempo, dejar traslucir cierto talento. Tengo ejemplos de los dos casos.

Yo no discuto jamás con mi intuición, ahí es donde reside quizá mi mayor fuerza. Es mi intuición la que decide, incluso si de vez en cuando me digo que va a llevarme a la peor de las catástrofes. Siempre me fío de mi intuición. Y sobre ese punto, soy intransigente.

Jonas Sima Un paréntesis. ¿Has leído por casualidad *La intuición*, el libro del filósofo Hans Larsson?

Ingmar Bergman No, no lo he leído. La experiencia me ha enseñado que puedo seguir mi intuición, en la medida en que mis emociones y mis sentimientos no estén demasiado implicados.

Y cuando se ha tomado una decisión intuitivamente, es necesario también desarrollarla intelectualmente. La intuición surge de unas profundidades oscuras, luego hay que seguirla, por sus propios medios, hasta el punto en que ya no baste, allí donde la jabalina de la intuición se ha plantado. En principio, en lo que se refiere a la elección y la instrucción de los actores, en general, reacciono y actúo muy intuitivamente. ¡Y como nunca me ha salido mal, creo que puede decirse, ahora, que esta intuición es una sección importante de la fábrica Bergman!

Jonas Sima La interpretación y la dirección de actores son también unos problemas técnicos. Tú trabajas únicamente con grandes actores, con personalidades brillantes. Pese a su competencia, ¿no es necesario que estudies sus posibilidades, sus recursos, de una manera muy técnica, para sacar de ellos el mejor resultado posible?

Ingmar Bergman Sería ridículo discutir con un actor de sentimientos y emociones. Inmediatamente me escupiría a la cara. Tengo que darle unas instrucciones técnicas completas y perfectamente claras. Para mí, la descripción de la escena y de la interpretación y su realización práctica son unas indicaciones técnicas que indirectamente se dirigen al actor, le hablan. Vosotros, que ya habéis hecho cine, sabéis que la posición del individuo con respecto a la cámara es esencial, puede determinar el resultado de una secuencia, de la misma manera que puede «matar» la idea que se ha querido meter en ella. Y el actor, intuitivamente, comprende todo eso.

Erik Nordgren Ulla Jacobsson no era en absoluto buena actriz y me sorprendió que Ingmar la contratara. Pero bordó el papel. Entonces le pregunté a Ingmar: «¿Qué demonios le has hecho?». Él me miró un tanto sorprendido, reflexionó unos instantes y contestó: «No le he hecho nada. Espero que mis actores den todo lo que puedan de sí… y lo hacen».

«Yo escribo por mi propio placer, no con un ojo puesto en la eternidad».

—IB *Images* (1994)

¿Dónde colocar la cámara?

Stig Björkman Para describir una situación cómica o absurda, los mejores realizadores de comedlas y de farsas

utilizan a menudo el plano general, y es un procedimiento muy eficaz. El plano general permite ampliar y «dilatar» una situación ridícula; todos los actores están en el cuadro de la pantalla y, en cierta manera, están entregados a sí mismos, obligados a desenvolverse por su cuenta… En *Sonrisas de una noche de verano* tú has recurrido a menudo el plano general y, en mi opinión, es una solución realmente afortunada.

Ingmar Bergman El plano general es un instrumento sorprendente. Mizoguchi lo llevó a una especie de refinamiento. Yo era consciente de ello, mucho antes de haber visto sus filmes, pero la utilización que hacía de él fue para mí una revelación. Yo casi le he robado un plano que, creo, es uno de los mejores que he hecho, y es el de Bibi Andersson, en *Persona*, cuando deja caer los trozos de cristal por el suelo.

Pero el plano general exige también por parte del realizador una enorme atención, precisión, lucidez. Nunca puede estar improvisado.

Stig Björkman En tus primeros filmes, las escenas muchas veces son largas, pero la cámara y los actores se suelen mover mucho.

En cambio, en *Sonrisas de una noche de verano*, parece que respetas los principios de la farsa y del filme cómico, de los que acabamos de hablar. El resultado es bueno, y creo que tú has sacado de ello unas lecciones. Por ejemplo, en las escenas dramáticas de tus filmes más recientes das a los actores un marco de trabajo más amplio, más espacio para actuar…

Ingmar Bergman Creo que en *El séptimo sello* fui consciente por primera vez de eso. Hay una escena en ese filme, cuando Bertil Anderberg ha cogido la peste, está en el bosque, tendido tras un tronco de árbol y grita. De entrada, tuve la idea de fotografiar esta escena en primer plano.

Después, me di cuenta de que el efecto de horror quedaría reforzado por el retroceso de la cámara, y por la distancia cámara-objeto.

Stig Björkman Puesto que hablamos de problemas técnicos quisiera preguntarte una cosa. Evidentemente, en teoría la cámara puede estar situada en cualquier sitio, pero está claro que la posición de la cámara da a cada escena su carácter particular. En la escena de *Sonrisas de una noche de verano* en que Björn Bjelvenstam está tocando el plano, antes del intento de suicidio la cámara está claramente elevada *en* relación con los actores. ¿Por qué elegiste ese ángulo?

Ingmar Bergman Íbamos con prisas y Björn Bjelvenstam, que ahora se dedica a otras cosas, no estaba bien en el filme. Habríamos necesitado un Per Oscarsson joven, pero no lo encontramos. Björn tiene un físico mucho más y romántico. Al principio de la escena, está en la planta baja, toca el piano, se apagan las luces. Aparece el claro de luna, y sube titubeando las escaleras. Camina frente a la cámara, que poco a poco le abandona y se dirige hacia una estatua desnuda. Y Björn, distraído, se golpea la frente contra esa estatua y entonces se da cuenta de que su frente descansa sobre el sexo de una muchacha de pecho y caderas torneadas, muy siglo XVIII. Comienza a acariciarla, a rozarla con los dedos, aparentemente muy excitado. De pronto, toma conciencia de su acto, sube al primer piso y se suicida. Björn no entendía el sentido de la escena, y tuve que cortar el final.

Stig Björkman Francamente, al hacer esta pregunta me esperaba otra respuesta, pues muchas veces, ¿no?, se elige un ángulo de toma diferente del normal para reforzar el carácter de una situación. Y, generalmente, si el realizador decide tomar una escena en picado es, o bien para despreciar al personaje, o bien para dar de él una imagen

patética, y es un modo de provocar un sentimiento de compasión o algo equivalente en el espectador.

Ingmar Bergman Cuanto más cine hago, más me doy cuenta de que no hay 36 puntos donde situar una cámara.

Críticas

Ingmar Bergman Después de proyectar el filme para los productores, vinieron a verme y me dijeron que habían cometido un error imperdonable, que el filme no era nada divertido, que era estilizado, estático, demasiado largo… Acababan también de descubrir que los actores vestían trajes de época, y entonces ese tipo de filmes no tenían ningún éxito. Todos eran muy pesimistas sobre el futuro del filme, y cuando fui a presentarles la sinopsis de *El séptimo sello (Det Sjunde Inseglet)*, me contestaron que nada de rodar una historia parecida. **Torsten Manns** *Sonrisas de una noche de verano* es un filme divertido y bien escrito.

Ingmar Bergman *Intentaba ser gracioso. ¡Me reprochaban que era oscuro y taciturno!*

Bengt Forslund *Sonrisas de una noche de verano* es el primer largometraje de Bergman que obtuvo una recepción entusiasta prácticamente unánime por parte de la crítica en la fecha de su estreno. En marzo de 1956 ganó el premio a la mejor película de i 955, a raíz de lo cual Se inició una campaña de acoso y derribo contra Bergman. La lanzó un grupo de conocidos intelectuales que aseguraban que el filme era prácticamente «pornográfico» y una muestra de basura pretenciosa hasta el paroxismo. El cabecilla del grupo era el editor de cultura de *Dagens Nyheter*, Olof Lagerkrantz.

Olof Lagerkrantz *Sonrisas de una noche de verano* es una comedia con apenas una gotita de alma e ingenio en la que las bromas y los diálogos son propios de un corral,

aunque los protagonistas lleven traje. El guión armoniza a la perfección con una dirección insensible. La rigidez mental y la falta de imaginación resultan casi inverosímiles cuando se combinan, como en este caso, con una pretenciosidad extravagante. Si esta forma de cine de aficionado, estupidez y entendimiento brutal de la naturaleza humana continúa su expansión, no hay esperanza para el futuro. La pésima imaginación de una juventud acneica, los sueños indecentes de un corazón inmaduro y el desprecio ilimitado por la verdad artística y humana son las fuerzas subyacentes a esta *comedia*. Me avergüenza haberla visto.

P. A. Lundgren Recuerdo que en una ocasión, después del estreno de *Sonrisas de una noche de verano*, cuando Ingmar había obtenido críticas excelentes, se sentó en el sofá y dijo: «Vale, ya puedo tumbarme y morir tranquilo. Ya he hecho lo que sabía hacer, y no puedo hacerlo mejor».

Humor poético

Stig Björkman Entonces el cine sueco no estaba muy representado en los festivales, ¿no?

Ingmar Bergman Permitían sobre todo a los directores de las productoras darse una vuelta por el extranjero y cambiar de aires. Y muchas veces se llevaban unos rollos consigo, que proyectaban en pésimas condiciones, de modo que nadie veía los filmes. *Barco a la India (Skepp till Indialand)* había sido presentado en el Festival de Cannes, en la primavera de 1949, antes de su estreno en Suecia.

Yo estaba en el lavabo y leía el periódico, y de pronto vi a doble columna: «El cine sueco premiado en Cannes. El cine sueco causa sensación» o algo por el estilo. ¡Yo me preguntaba de qué filme podía tratarse! ¡Y no prestaba crédito a mis ojos cuando leí que el filme premiado era *Sonrisas de una noche de verano*!

Bengt Forslund *Sonrisas de una noche de verano* obtuvo el Premio del Humor Poético en Cannes en la primavera de 1956.

Ingmar Bergman Luego, fui a ver a Carl-Anders Dymling con el guión de *El séptimo sello*. La Sandrew no había olvidado el fracaso de *Sueños* y de *Noche de circo*, y me habían hecho saber que este proyecto no les interesaba. Por consiguiente, fui a ver a Carl-Anders Dymling, dejé el guión de *El séptimo sello* sobre su mesa. Estaba al teléfono, ocupadísimo en vender *Sonrisas de una noche de verano* a todos los distribuidores del mundo. Estaba de un humor excelente, tenía un despacho muy bonito, con unos Picasso en las paredes. Todo eso le encantaba. Luego le dije: «Carl-Anders, ahora o nunca». Puse el guión bajo sus narices y añadí: «¡Tienes que decidirte ahora mismo!».

Querida Eva, querida Harriet…

Por Ingmar Bergman

Me han pedido que escriba sobre vosotras en el diario. Al principio, parecía una tarea bastante atractiva. No puede ser difícil escribir algo agradable acerca de estas dos bellas muchachas a quienes a estas alturas debo conocer bastante bien. ¡Basta con leer los eruditos relatos que los columnistas semanales se atreven a publicar tras conoceros solo durante dos horas!

Eva es una joven actriz de mucho talento, bella, sensible, temperamental y muy femenina. Y lo mismo puede afirmarse acerca de Harriet con la única diferencia de que es algo más joven. Ambas damas se tienen afecto y se apodan entre sí «la gran actriz con la voz pequeña» y «la pequeña actriz con

la gran voz». Dejaré al albedrío del lector decidir a quién de las dos corresponde cada sobrenombre. Ambas se han curtido en el teatro y son actrices auténticas, motivo por el cual adoran fingir ante sí mismas y ante los demás que no les gusta actuar.

Tras la profunda deliberación y esfuerzo que se requiere para escribir lo anterior, caí en la cuenta de que no había nada más que añadir.

¿Debería contar alguna anécdota de nuestra colaboración? Na, no lo creo. Al lector podría escapársele la gracia y pensar que se trata de un asunto serio, o viceversa.

¿Debería hablar de vuestras vidas interiores, chicas? Hubo alguna que otra indiscreción que nos hizo sonrojarnos.

¿Y qué decir de vuestras virtudes? Harriet es buena cocinera y Eva es dramaturgo. Me resulta bastante tedioso hablar de vuestras virtudes: es un tema peliagudo, son tantas y tan complejas que sentiría estar traicionando a los lectores de este diario si las mencionara, puesto que el público siempre desea que una joven actriz esté rodeada por un aura de diablura, por nimia que sea.

Hay una alternativa. En la actualidad es bastante habitual que el entrevistador describa a su víctima desde una posición algo superior, que saque a relucir sus defectos y fallos, que hable de ella con ironía y concluya arrojando un velo de desdén indulgente sobre todo.

Eso me ofrecería una oportunidad maravillosa para exponeros al público, para desnudaros bajo una luz cruda y desfavorecedora: la gente lo leería y daría que hablar. Lo que sucede es que vosotras también conocéis igual de bien mis flaquezas, y podríais devolverme el golpe. Así que tendré que abstenerme.

Por lo tanto, me hallo en una situación desagradable y bochornosa, y no sé qué hacer. Lo mejor, por supuesto, sería describir únicamente vuestra belleza, de todos conocida,

pero una vez más eso equivaldría a mentir. Os he visto llegar al estudio a las siete de la mañana, y a esa hora no erais particularmente guapas. Os he visto sin maquillaje tras diez horas en un plato a una temperatura media de 60 °C, y tampoco entonces estabais muy favorecidas. Os he visto resfriadas, con la nariz goteando, con granos, con anemia y con retortijones de estómago. Os he visto llorar hasta que se os corría el maquillaje dejando surcos pegajosos. En esos momentos nadie os consideraría unas diosas. Pero estáis inmaculadas en las fotografías que se muestran al público, y así es como debe ser. El sufrimiento que provocáis a vuestros maquilladores, peluqueros, fotógrafos, diseñadores de vestuario y también a vosotras mismas para poder alcanzar tal perfección puede seguir siendo un secreto bien guardado entre nosotros.

Pero entonces ¿de qué debo escribir?

Cronología
1951-1956

Autoanálisis de un cineasta

Por Ingmar Bergman

El cine es parte de mí. Es un instinto, como el hambre y la sed. Algunas personas se expresan escribiendo libros, pintando cuadros, escalando montañas, zurrando a sus hijos o bailando la samba. Yo me expreso haciendo películas.

El gran Jean Cocteau describió en *La sangre de un poeta* a su *alter ego* dando tumbos por un espeluznante pasillo de hotel donde, tras todas las puertas, yace lo que lo ha convertido en lo que es.

Pese a carecer de las cualidades únicas de Cocteau, voy a intentar describirles el taller en el que elaboro mis películas. Discúlpenme si la visita no cumple sus expectativas. El taller en estos momentos está bastante desordenado, puesto que el propietario está demasiado ocupado para ordenarlo. Además, la iluminación en ciertos rincones deja bastante que desear, y en algunas estancias ni siquiera entraremos; son estancias de cuyas puertas cuelga un letrero de PRIVADO escrito en grandes letras, y el guía no está del todo seguro de si su contenido sería del interés del lector.

Sin embargo, sí nos asomaremos a algunas puertas. Ello no implica que encontremos lo que buscamos, pero la búsqueda podría proporcionarnos alguna que otra pieza para resolver ese peculiar rompecabezas que es el cine.

[…]

Un largometraje es una longitud determinada de película perforada integrada por una serle de fotografías estáticas, de formato pequeño y rectangular —caben 52 fotos en cada metro de filme—, cada una separada de sus vecinas por una gruesa línea negra. A primera vista, estos fotogramas parecen idénticos, pero, si se los observa atentamente, se pueden detectar ligeras diferencias; cuando se proyectan de manera sucesiva en una pantalla, normalmente a una velocidad de 24 por segundo, se crea la ilusión de movimiento.

Mientras cada uno de estos fotogramas se mueve para colocarse en su sitio y ser proyectado, un obturador cubre la lente del proyector y la pantalla queda en negro hasta que se proyecta la siguiente imagen. Cuando tenía diez años me regalaron mi primer proyector cinematográfico, un trasto con su chimenea y su lámpara, y un rollo de película que daba vueltas y vueltas y más vueltas. Lo encontraba desconcertante y fascinante a la vez. Aún hoy me recuerdo a mí mismo con la emoción de un niño que en realidad soy un prestidigitador, pues la cinematografía se basa en engañar al ojo humano, el cual, debido a la rapidez de los movimientos, es incapaz de distinguir imágenes muy similares.

He calculado que, si veo una película con un tiempo de proyección de una hora, permanezco sentado 27 minutos en la más completa oscuridad. Cuando proyecte una película, soy culpable de engaño. Utilizo un aparato que se ha construido para aprovechar cierto defecto humano, un aparato con el que puedo influir en las emociones del

público y hacerlo reír, gritar de miedo, sonreír, creer en cuentos de hadas, indignarse, sorprenderse, encantarse, dejarse transportar y quizá también bostezar de aburrimiento. Así que o bien soy un impostor o, en el caso de que los espectadores deseen que los engañen, un prestidigitador. Hago trucos de magia con un aparato de prestidigitación tan caro y tan maravilloso que cualquier mago de la historia habría dado cualquier cosa por poseerlo o utilizarlo.

Esto supone, o debería suponer, un serlo problema moral para quienes trabajan en la industria cinematográfica.

No es mi intención proponer hacer un uso artero del cine con fines comerciales, aunque sería interesante que algún día un científico inventara un instrumento capaz de calcular la cantidad de talento, iniciativa, genialidad y creatividad que ha sido destruida por la despiadada y productiva maquinaria de producir salchichas de esta industria. Al mismo tiempo, hay que reconocer que todo tiene sus pros y sus contras y no existe razón para pensar que el cine podría ser una excepción a esa regla. Su brutalidad es de todos conocida, y eso puede resultar una ventaja.

[…]

La cuerda floja por la que el cineasta ambicioso se ve obligado a caminar es como la de un circo sin red. Y es que el funámbulo y el cineasta afrontan el mismo riesgo inevitable: caer y romperse el cuello. Habrá quien opine que exagero, que hacer cine no puede ser tan peligroso. Pero yo les aseguro que ese peligro existe. Es cierto, tal como he señalado, que uno debe ser un prestidigitador.

Ahora bien, ningún truco de magia sirve con el productor, ni con el director del banco, ni con los propietarios de las salas de cine ni con los críticos cuando el público rehúsa ir a ver una película y soltar ese dinero que tanto esfuerzo le ha costado ganar y gracias al cual viven el productor, el

director del banco, los dueños de las salas de cine, los críticos y el prestidigitador.

Tengo un ejemplo reciente y extraordinariamente doloroso de cómo yo mismo oscilé peligrosamente sobre eso cuerda floja. Un productor sumamente aventurero invirtió su capital en una de mis películas y, tras un año de actividad frenética, nació *Noche de circo (Gycklarnas afton)*. Las críticas, en general, fueron desfavorables. El público no acudió a las salas, el productor calculó sus pérdidas y yo pensé que debería aguardar otros diez años para poder realizar un nuevo experimento en este medio.

Si creaba otros dos o tres largometrajes que supusieran pérdidas económicas, el productor, con todo el derecho del mundo, decidiría que no podía arriesgarse a invertir su dinero en mi talento.

Súbitamente me convertiría en un personaje sospechoso, un despilfarrador, y dispondría de un montón de tiempo para pensar en el empleo real de mi supuesto talento artístico. El mago se quedaría sin su varita mágica.

Cuando era más joven no conocía ese miedo. El trabajo era un juego fascinante y, tanto si el resultado generaba beneficios como si no, estaba contento como un niño con zapatos nuevos. El funámbulo daba brincos sobre la cuerda, ajeno al vacío y a la dureza del suelo que se extendía a sus pies.

[…]

Pero ese juego se ha convertido en una amarga batalla. El hecho de caminar sobre la cuerda floja se efectúa ahora con los ojos bien abiertos y la cuerda está atada al miedo y a la incertidumbre. Cada actuación te deja completamente exhausto, sin fuerzas. La creación es una necesidad imperiosa, tanto por razones mentales como financieras. El fracaso, las críticas y la indiferencia del público me hieren más hoy que ayer. Las heridas son profundas y duraderas.

Jean Anoulih tenía un truco para aplacar el miedo que sentía al acometer un nuevo proyecto. Pensaba lo siguiente: «Mi padre es un buen sastre. Siente verdadera satisfacción con el trabajo que sale de sus manos, ya sea un par de pantalones de diario o un elegante abrigo. Son la felicidad y la satisfacción del buen artesano, el orgullo de un trabajador cualificado que conoce su oficio».

Yo siento algo parecido. Pongo en práctica ese truco con frecuencia: mis películas implican un alto grado de artesanía. Soy aplicado, diligente y sumamente cuidadoso. Hago mi trabajo para el día a día y no para la eternidad; y mi orgullo es el orgullo de un buen artesano.

Pero sé que esto que me digo es un autoengaño, y una ansiedad incesante me dice: «¿Qué has hecho que vaya a perdurar? ¿Hay un solo metro de una de tus películas que signifique algo para el futuro, una sola frase de diálogo, una única situación que sea completa y absolutamente real?».

con la inclinación a la mentira profundamente arraigada de la persona sincera, debo responder: «No lo sé, pero creo que sí».

Lamento tener que detenerme tanto en el dilema del cineasta, pero intento explicar por qué tantos de nosotros en esta profesión nos vemos sometidos a tantas presiones, invisibles e imposibles de lidiar, que nos volvemos temerosos y desganados, y nos quedamos tan aturdidos y agotados que nos doblegamos a compromisos grises y venenosos.

[…]

Me gustaría ahora pronunciar unas palabras acerca del otro aspecto del dilema del cineasta, el más importante y ciertamente el más difícil de dominar: el público.

El cineasta utiliza un medio que no solo lo implica a él, sino a millones de personas, y lo más probable es que tenga el mismo deseo que otros artistas: quiero tener éxito *hoy*.

Quiero que me alaben *ahora*. Quiero agradar, deleitar y fascinar a la gente *ya*.

Ese deseo lo cumple a medias el público, que exige algo a la película: he pagado y quiero que me entretengan. Quiero verme transportado, embelesado, olvidar mis penas y males, mi familia, mi trabajo. Quiero que me saquen de mí. Quiero verme liberado de mi entorno.

el cineasta lo sabe. Y. puesto que tiene que vivir del dinero abonado por el público, se encuentra en una situación difícil. Cuando hace una película tiene que considerar la reacción del público continuamente. En mi caso, la siguiente pregunta me viene a la mente de forma recurrente: ¿puedo expresarme de manera más simple, más clara y más sucinta? ¿Entiende todo el mundo lo que pretendo decir? ¿Es todo el mundo capaz de seguir el curso de los acontecimientos? Y lo que es más importante, ¿hasta qué punto estoy dispuesto a ceder y dónde empieza la responsabilidad para conmigo mismo?

Tras toda esta experimentación subyace el riesgo de que el experimento sobrepase al público. No olviden que la senda que aleja del público puede conducir a la esterilidad o a una torre de marfil.

Sería deseable que las productoras cinematográficas, así como otros magnates de la industria, establecieran instalaciones experimentales para uso de los artistas creativos.

Pero no se hace. Las productoras de cine únicamente suministran el material técnico y se convencen a sí mismas de que la salvación del sector estriba meramente en la innovación *técnica*.

No es difícil asustar al espectador. Podemos hacer que se le pongan los pelos de punta, puesto que la mayoría de personas tienen un miedo potencial bajo la piel. En cambio, es muy difícil conseguir que el público ría, y que lo haga en

el momento pertinente. Es fácil lograr que una mujer imagine que es peor de lo que es y difícil convencerla de lo contrario. Y pese a ello, eso es precisamente lo que busca cada vez que se sume en la oscuridad del cine. ¿Con qué frecuencia y por qué medios la satisfacemos a este respecto?

Podría extenderme en este tema, aunque sé con total certeza que es un tema peligroso implica un riesgo elevado, pues conlleva pronunciarse sobre los fracasos públicos, llamar a la ambición orgullo y traspasar los límites establecidos por el público y la crítica en torno a uno, límites que yo no reconozco y que no son los míos propios, porque yo cambio sin cesar. Siento un deseo cansado de adaptarme y ser como la gente quiere que sea, pero al mismo tiempo sé que hacerlo supondría mi fin e implicaría un autodesprecio absoluto. Por eso me sigue reconfortando no haber nacido débil de espíritu. Nunca en ningún sitio, he visto que un director de cine deba ser alguien feliz, satisfecho y sereno. Nadie ha dicho que no haya que romper barreras, inclinarse ante los molinos de viento, enviar cohetes a la Luna, tener visiones, jugar con dinamita o hacerse picadillo uno mismo. ¿Por qué no habría que asustar a las productoras cinematográficas? El miedo es algo intrínseco al cine, de modo que les pagaremos con su propia moneda.

[…]

El cine no es solo un problema y un dilema, tribulaciones económicas, conflictos de responsabilidad y ansiedad.

También son juegos secretos, recuerdos y sueños. Un rostro fuerte y repentinamente iluminado, una mano tendida en un gesto, un espacio abierto en el crepúsculo donde varias ancianas se hallan sentadas en un banco comiendo manzanas de una bolsa. O un diálogo, dos personas que de súbito dicen algo y dan una pista de su personalidad, tal vez mientras se giran y me dan la espalda. No consigo verles la

cara y, sin embargo, me siento obligado a escucharlas, a esperar hasta que regresen de nuevo y repitan las mismas palabras sin significado aparente pero que contienen una tensión oculta, una tensión de la que aún no soy consciente, que poseen una dulzura traicionera. El rostro iluminado, la mano tendida en un gesto como si pronunciara un hechizo, las ancianas en la plaza, y las pocas palabras sin sentido atrapadas como un pez deslumbrante en mi red… o, para ser más exacto, soy yo quien ha quedado atrapado en ella.

Al poco, mucho antes de que la idea se desarrolle por completo, dejo que mi imaginación se someta a un examen práctico. Como si de un juego se tratase, coloco mis ideas incompletas y frágiles en el banco de pruebas donde están representados todos los medios técnicos del estudio cinematográfico. Este test práctico imaginario constituye un buen baño al temple para las ideas. ¿Funcionarán? ¿Valen lo suficiente como para resistir la asesina rutina cotidiana del estudio cinematográfico, tan alejada de la despreocupada fantasía que las originó?

Algunos de mis largometrajes han evolucionado de manera muy rápida hasta el producto final. Son mis películas adaptables: hijos difíciles de manejar pero extremadamente sanos que desde el principio se sabe que saldrán bien. «Sustentarás a la familia».

Y luego están las otras películas. Se desarrollan con mayor lentitud, pueden tardar años, no se dejan solventar mediante una mera solución técnica o formal, sí es que se dejan solventar en absoluto. Persisten en la penumbra y, si quiero llegar hasta ellas, debo sumirme en esa tierra sombría y buscar las conexiones, las personas y las situaciones. Los rostros vueltos de espaldas hablan; calles extrañas, vistas magníficas contempladas a través del vidrio de la ventana; un ojo que reluce al anochecer y se convierte en una gema resplandeciente que se rompe con tintineo

cristalino. La plaza abierta en el crepúsculo otoñal es un mar, las ancianas se transforman en árboles oscuros y retorcidos, y las manzanas se convierten en niños que juegan a construir castillos de arena en una orilla batida por grandes olas.

La tensión sigue estando ahí, en parte en las palabras escritas, en parte en la mente y en parte en las ideas latentes que están listas para desplegar las alas, batirlas y echar a volar con su propia fuerza. Esa fuerza se vuelve tanto más importante una vez el guión está acabado, puesto que debe encargarse del trabajo físico de la cinematografía.

[…]

¿Qué supone hacer una película? Si pudiera plantearles tal pregunta a mis lectores obtendría respuestas distintas, pero lo más probable es que contestaran que realizar una película es un proceso mediante el cual un guión se convierte en imágenes. Y es mucho decir, pero no lo suficiente. Para mí, hacer cine es una labor espantosamente exigente, una espalda rota, unos ojos cansados, el olor a maquillaje, sudor, focos en arcos eléctricos, tensión y espera eternas, una lucha incesante entre la elección y la necesidad, entre la visión y la realidad, entre la ambición y la holgazanería. Los madrugones van acompañados de noches de insomnio, de una intensa ansia de vivir, una suerte de fanatismo canalizado por entero en el trabajo, donde finalmente me convierto en una pieza más del engranaje de la película, en un piñón inhumano cuya debilidad es la necesidad de comer y beber.

Lo extraño es que, pese a estar totalmente absorto en la obra que me ocupa, a menudo se me ocurre el concepto de mi siguiente película en medio del trajín de la vida laboral que tiene lugar desde la planta baja hasta el nivel superior del estudio cinematográfico. Si alguien cree que este trabajo en el estudio implica alguna especie de frenesí extático,

emoción histérica y terrible desorganización, se equivoca. Rodar una película es un coloso exigente y caro que exige una mente clara, métodos, cálculos fríos y cuentas exactas. Y para conseguir todo ello, es imprescindible tener un temperamento sosegado y una paciencia que no son de este mundo.

[…]

La protagonista aparece con ojeras: 10,000 coronas adicionales para una nueva toma. A veces el agua del grifo contiene demasiado cloro y eso provoca manchas en los negativos: vuelta a filmar. El traspunte de uno de los actores resulta ser la Muerte: vuelta a filmar con otro actor. Los costes pueden elevarse hasta el infinito. Que se desata una tormenta eléctrica y se corta el suministro de luz, pues a sentarnos en la penumbra y esperar, viendo pasar las horas y el dinero con ellas.

Estos no son más que algunos ejemplos idiotas, pero es que deben serlo, puesto que esta profesión es idiota en grado sumo intentar transformar sueños en sombras, dividir una tragedia en 500 escenas diminutas, interpretarlas fragmento a fragmento y a continuación unir todas las tomas en una sola película, ese es nuestro trabajo. Producir una tenia de 2500 metros de longitud que le chupe la vida y el alma a los actores, los productores y los directores. En eso consiste hacer una película. En eso y en muchas otras cosas, muchas más y mucho peores.

«El cine es como la música en el sentido de que soslaya la razón y apunta directamente a las emociones. Stravinsky dijo una vez que él nunca ha comprendido la música, solo la ha sentido, y en el momento en que se pide a alguien que comprenda una película, puede estar seguro de que es mi inmenso fracaso».

—en: *Bergmans röst (La voz de Bergman)* (1997), de Gunnar Bergdahl

Mi vinculación con el cine se remonta al mundo de la infancia. Asomémonos por un instante al interior de la habitación secreta y cerrada de los recuerdos.

Mi abuela vivía en un enorme piso viejo en Upsala. Yo tenía un mandilón con un bolsillo en la parte delantera y me sentaba bajo la mesa de comer a «escuchar» la luz solar que penetraba a través de los gigantescos ventanales. Los rayos de luz variaban sin cesar, las campanas de la catedral hacían dingdong y la luz del sol se movía y «sonaba» de un modo muy particular. Era un día en que el invierno daba paso a la primavera, y yo tenía cinco años. En el piso contiguo alguien tocaba el plano: valses, solo valses, y en la pared había colgado un gran cuadro de Venecia. Conforme la luz del sol cruzaba el cuadro, el agua del canal empezó a fluir, las palomas alzaron el vuelo en la plaza y las personas gesticulaban y mantenían conversaciones inaudibles. Las campanas no eran las de la catedral de Upsala, sino que el sonido de sus tañidos procedía del mismísimo cuadro, al igual que la música del piano. Había algo extraordinario en aquel cuadro de Venecia. Era casi tan maravilloso como la luz solar que invadía el salón de la abuela, que no era la típica luz solar, sino que tenía un halo especial. Tal vez se debiera a las muchas campanas… o al recargado mobiliario, que, en mi imaginación, conversaba en un murmullo infinito.

Pese a que no soy capaz de ponerle fecha, tengo un recuerdo anterior a este, del año en que tuve el sarampión.

La habitación de los niños tenía una persiana negra normal y corriente, que, cuando se bajaba, hacía que todo cobrara vida y deviniera algo atemorizador: entonces los muñecos cambiaban y se tornaban poco amistosos o sencillamente irreconocibles. Era un mundo distinto sin Madre, un mundo sin ruido, aislado y solitario. La persiana

no se movía exactamente y sobre ella no aparecían sombras, pero seguía habiendo figuras en la habitación. No eran figuras de hombrecillos, de animales, ni cabezas ni rostros, sino *algo para lo que no había palabras*. En la fugaz oscuridad, esas figuras salían de detrás de las cortinas y avanzaban hacia la pantalla verde de la lámpara o hacia la mesa donde reposaba el vaso de agua. Eran bastante despiadadas. Eran implacables e imponentes, y únicamente desaparecían en la oscuridad total o con la luz, o cuando me vencía el sueño.

Cuando uno nace y se cría en una vicaría, se hace una imagen de la vida y la muerte entre bastidores. Padre oficiaba funerales, matrimonios y bautizos, daba consejos y preparaba sus sermones. El diablo fue un conocido desde mi más tierna infancia y en la mente de un niño era imprescindible personificarlo. Fue entonces cuando entró en juego la linterna mágica. Consistía en una pequeña caja metálica con una bombilla de carburo (aún recuerdo el olor del metal caliente) y diapositivas de vidrio de colores con ilustraciones de Caperucita Roja y el lobo y todos los demás. Y el lobo era el demonio, sin cuernos, pero con cola y una enorme boca roja, extrañamente real y al mismo tiempo inaprensible, una imagen de la maldad y la tentación en la pared floreada del cuarto de juegos.

[…]

La primera película que tuve medía tres metros de longitud y era de color marrón. Mostraba a una niña que yacía dormida en una pradera, se despertaba y, al desperezarse, desaparecía por el lado derecho. Eso era todo. En la caja en la que venía había un grabado encantador y las palabras *Frau Hollé*. Nadie de entre mis conocidos sabía quién era Frau Hollé, pero eso no importaba mucho. La película fue un gran éxito y se proyectó cada noche hasta que se rompió y fue imposible volver a remendarla.

Aquel destartalado cinematógrafo fue mi primer juego de magia. Era raro. No era más que un juguete mecánico, y siempre aparecían las mismas personas haciendo lo mismo. A menudo me he preguntado qué era lo que tanto me fascinaba de él, y lo que sigue fascinándome exactamente del mismo modo. De repente me viene al pensamiento en el plato o en la penumbra de la sala de montaje, mientras contemplo un pequeño fotograma, deslizando la película entre mis dedos, o durante ese fantástico proceso de creación denominado mezcla, cuando el rostro definitivo de la película empieza a revelarse lentamente. No puedo evitar pensar que el medio que tengo a mi disposición es tan magnífico y complicado que debería ser capaz de iluminar el alma humana de manera más contundente, hacer revelaciones más despiadadas, cubrir nuevos planos de la realidad que aún desconocemos. Quizá incluso deberíamos ser capaces de encontrar una fisura por la que penetrar en las neblinas del País de Nunca Jamás y contar cuentos de un modo novedoso y revolucionario. Los que estamos involucrados en el cine aprovechamos tan solo una fracción de su inmensa capacidad. Utilizamos el dedo meñique de la mano de un gigante y ese gigante no es en absoluto inofensivo.

Pero es posible que esté equivocado. Quizá el cine haya alcanzado ya su punto álgido de desarrollo y los aspectos técnicos dificulten su expansión ulterior. Quizá estemos dándonos cabezazos contra la pared y nos hallemos atrapados en un callejón sin salida. Muchos son de esta opinión. Es cierto que estamos paralizados, hundiéndonos en una ciénaga con la cabeza asomándonos en la superficie, una ciénaga de problemas económicos, convencionalismos, estupidez, ansiedad, incertidumbre y caprichos.

[…]

Me han preguntado multitud de veces qué persigo con mis películas, cuáles son mis objetivos. Se trata de una pregunta difícil y peligrosa a la que suelo dar una respuesta oblicua y evasiva: intento narrar la verdad de las condiciones humanas, la verdad tal y como yo la percibo. Esta respuesta normalmente suele darse por satisfactoria, cosa que a veces me lleva a preguntarme si nadie se ha percatado de que se trata de un farol. La verdadera respuesta sería: siento una necesidad imperiosa de expresar mediante el cine lo que tengo en la cabeza. En tal caso, mi único fin sería yo mismo, ganarme la vida, entretener al público y recibir sus elogios, lo cual es una suerte de verdad tal y como yo la experimento ahora mismo, en este momento.

Si sumo todo lo que he escrito, el total no sería muy alentador. Es arte por el arte. Que la verdad sea mi propia verdad personal, o en absoluto verdad, siempre y cuando sea mía.

Soy perfectamente consciente de que este punto de vista es muy impopular. Huele a comunismo o a catolicismo, dos «ismos» ante cuya visión el individualista de corazón puro se ve obligado a ondear sus banderines de precaución. De modo que me conviene proceder a calificar mi posición formulando la pregunta de otro modo: ¿cuál le *gustaría* que fuera la finalidad de sus películas?

Cuenta la leyenda que la catedral de Chartres fue alcanzada por un rayo y quedó reducida a cenizas. Entonces miles de personas llegaron a la ciudad procedentes de diversos lugares, como una procesión gigante de hormigas venidas de todos los puntos del globo. Llegaron gentes de todo tipo, y juntas comenzaron a erigir de nuevo la catedral en su antiguo emplazamiento. Todas ellas permanecieron allí hasta que el edificio estuvo construido: capataces, obreros, artistas, payasos, nobles, sacerdotes, burgueses… Pero

permanecieron en el anonimato, y hasta hoy nadie sabe quién construyó la catedral de Chartres.

Dejando de lado mis propias creencias y mis propias dudas, que carecen de toda importancia a este respecto, opino que el arte perdió su fuerza creativa en el preciso momento en que se separó del culto. Cortó el cordón umbilical y ahora vive una vida propia estéril, generando y degenerándose. El individuo se ha convertido en la forma más elevada y en la mayor ruina de la creación artística. La unidad creativa y la humildad del anonimato son reliquias olvidadas y enterradas despojadas de significado. Los cortes más pequeños y los daños morales del ego se examinan bajo el microscopio como si tuvieran una importancia eterna. Y así nos reunimos todos en un gran redil, donde nos erguimos y nos quejamos de nuestra soledad sin prestar atención a los demás y sin caer en la cuenta de que nos asfixiamos entre nosotros hasta la muerte. Los individualistas se miran a los ojos y, aun así, niegan la existencia del otro y gritan en la oscuridad sin recibir el poder sanador de la felicidad comunal. Estamos tan afectados por nuestro propio caminar en círculos, tan limitados por nuestra propia ansiedad, que ya no sabemos diferenciar la verdad de la mentira, las ideas de un gángster de los ideales puros.

Si se me preguntara cuál me gustaría que fuera el objetivo general de mis películas, respondería que quiero ser uno de los artistas de la catedral en la gran llanura. Quiero tallar una cabeza de dragón, un ángel, un demonio o quizá un santo en piedra. Lo que sea, me da igual: lo que importa es el sentimiento de satisfacción. Independientemente de si creo o no, de si soy cristiano o no, quiero participar en esta construcción colectiva de la catedral. Porque soy un artista y un artesano: y sé cómo cincelar rostros y figuras en la piedra. No necesito preocuparme por la opinión actual o el juicio de la posteridad. Soy un nombre que no se ha

registrado en ningún sitio y que desaparecerá cuando yo desaparezca; pero una pequeña parte de mí pervivirá en la triunfal obra maestra de los artesanos anónimos. Un dragón, un demonio o quizás un santo, da igual, no importa.

Capítulo 3

EL MAGO

Introducción

Jan Olof Olsson [periodista] Bergman tiene que agradecer a las productoras cinematográficas y, sobre todo, al público que le permitan transformar sus ideas en películas y experimentar con la narración, el retrato, la presentación, la creación de mitos... o como se lo quiera llamar. El término que mejor lo describiría sería bufón, mago o prestidigitador. No debería tenérsele por una personalidad teatral deslumbrante que en sus ratos de ocio se dedica a hacer cine en lugar de preparar un poemario; es como un niño pequeño al que le han regalado metros y metros de película, una bonita lata para que la guarde, un par de tijeras grandes y un bote de cola para que haga lo que se le antoje con el metraje que graba al tiempo que grita y convence a un montón de gente para que juegue con él: un niño con un cuarto oscuro donde puede pasar todo el tiempo del mundo reconstruyendo el universo que es él.

El poder de la sugestión

Peter Cowie *Mediada la década de 1950, Ingmar Bergman había adquirido una firmeza en sus objetivos y un estilo de*

vida que le permitían domeñar sus miedos e inseguridades. Carl Anders Dymling escribió acerca de su extraordinaria fuerza de voluntad: «Es de carácter nervioso, apasionadamente vivaz, tremendamente sensible, muy irascible y, en ocasiones, bastante despiadado a la hora de alcanzar sus objetivos, receloso, tozudo, caprichoso y del todo impredecible».

Un retrato poco halagador. Pese a ello, Bergman suscitaba una intensa lealtad, incluso afecto, entre aquellos con quienes trabajó y convivió en el Teatro Municipal de Malmö.

Su rutina se amplió a Estocolmo, donde acostumbraba a alojarse en un pequeño apartamento mientras rodaba interiores o montaba una nueva película. Se reunía con amigos en el restaurante Sturehof de Stureplan, célebre por sus especialidades en pescados. Gunnar Björnstrand, Harriet Andersson, Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck, Mago y otros se sentaban en torno a la mesa reservada y debatían la película del día y los temas de actualidad. Lillie Björnstrand, la esposa de Gunnar, recordaba el «violento sentido del humor [de Bergman], que ocultaba una profunda veta de angustia y melancolía», así como sus acusadas intuición y sensibilidad.

Así como la meticulosidad de Bergman en la vida cotidiana enmascaraba sus dudas y su angustia, su dominio técnico del medio cinematográfico disfrazaba la agitación frenética y el debate metafísico que subyacían en las entrañas de cada nueva película. El discernimiento y la diligencia, una rara combinación, aunaban fuerzas en su arte. Sus películas de la época no solo reflejaban su deseo de poner en tela de juicio los valores establecidos, sino también la coyuntura de la década, con Dwight D. Eisenhower en la Casa Blanca, Konrad Adenauer en la Cancillería alemana y Nikita Jrushchov en el Kremlin, sin

olvidar al sobrio Tage Erlander, líder del Gobierno socialdemócrata en Suecia. La guerra fría proyectaba su sombra sobre el arte tanto como sobre la vida política. La Peste Negra de El séptimo sello era una metáfora de este temor a la aniquilación total.

En torno a 1957, la vida de Bergman se hallaba en un punto casi milagroso de equilibrio. Sus películas cosechaban éxitos, sus producciones teatrales eran objeto de reverencia y su historia de amor con Bibi Andersson le servía de puntal sólido y estimulante. Nunca volvería a estar tan absorto, tan relajado ni tan seguro de su rutina cotidiana. Max von Sydow ha dicho que para él, personalmente, aquellos cinco años en Malmö fueron los más gratificantes de su vida. Lennarf Olsson, su ayudante en el Teatro Municipal, recordaba a un Bergman «tan clarividente con respecto a lo que quería que era capaz de convencer sin problemas a sus colaboradores... y todos acababan por sentirse emocionalmente tal como él deseaba y podían ayudarlo. Nunca daba órdenes; hacía sugerencias. Apelaba a sus fantasías».

En noviembre de 1958, Bergman y Victor Sjöström recibieron sendas placas de oro de la Academia de Cine de Suecia. «Ahora ya he recibido todos los galardones que existen —suspiró Bergman—. Lo único que falta es que me disequen y me exhiban en una vitrina en un museo de cine».

Recién arrancado el año siguiente, su relación con Bibi Andersson se rompió.

Había sido una historia de amor particularmente gratificante. Bergman continuó adelante, pero mantuvo con ella una profunda simbiosis, como con todas las mujeres de su vida. «Tengo que poder intercambiarme el alma con mi pareja —afirmaba—. Diría que puedo contar con los dedos de una mano las mujeres con las que he estado por el otro

asunto. Y muy en el fondo, soy fiel... aunque nadie lo creería. La fidelidad es en realidad mi esencia: soy leal a todas aquellas personas con quienes me he encariñado en uno u otro sentido».

Durante la primavera de 1959 conoció a la concertista de piano estonia Käbi Laretei en un ensayo en Malmö. En mayo, cuando la producción de Fausto *de Bergman se presentó en la World Theatre Season de Peter Daubeny en Londres, Käbi estaba actuando en el Royal Festival Hall, y la historia de amor entre ambos no tardó en derivar en algo serio. Casualmente, Käbi e Ingmar habían nacido el mismo día, el 14 de julio. Al conocerse, poco a poco descubrieron que eran «dos personas gravemente heridas. Ella cargaba a sus espaldas con un pasado como refugiada. Y yo creía estar muriéndome».*

En las postrimerías de esta fase de la cabrera de Bergman, su concepción del cine había quedado marcada de manera indeleble por dos acontecimientos. El primero de ellos fue su matrimonio con Käbi Laretei, que lo instó a estructurar su trabajo en términos más musicales, y el segundo fue el descubrimiento de una complicidad laboral casi instintiva con Sven Nykvist, en detrimento de su director de fotografía habitual, Gunnar Fischer.

El séptimo sello

Det sjunde inseglet (1957)

Una especie de *road movie*

Peter Cowie *De niño, Ingmar Bergman había acompañado a su padre a la iglesia de Härkeberga, en el norte de Estocolmo, y durante los servicios religiosos el pequeño se dedicaba a estudiar los frescos del siglo* XV *de Albertus Pictor que decoraban las paredes. Estos murales representaban los estragos provocados por la peste, la quema de brujas y la agonía de los flagelantes. La parroquia de la cercana población de Täby también albergaba un mural de Pictor, el cual mostraba a un hombre jugando al ajedrez con la Muerte*.

De adulto, Bergman recuperó estas imágenes aterradoras para su obra teatral Pintura sobre madera*, de la que surgió el guión de* El séptimo sello*. A lo largo de las cinco versiones del guión, el argumento y el propósito iniciales de la obra fueron completamente erradicados. El énfasis se desplazó del pragmático escudero Jöns, que no obstante conservaba un papel central, al espiritual caballero andante Antonius Block. Y se añadió el jugador itinerante Jof, así como la partida de ajedrez.*

Ingmar Bergman A la hora de la verdad, *Pintura sobre madera* me ayudó más bien poco. *El séptimo sello* se fue por otro camino, se convirtió en una especie de *road movie* que

evolucionaba con todo desparpajo en el tiempo y el espacio. Se permite grandes libertades y las asume.

Peter Cowie *Ambientada en la Edad Media, la película muestra a Antonius Block, un caballero desilusionado que regresa a una Suecia devastada por la Peste junto a su escudero, Jöns, tras pasar tribulaciones de toda índole en las Cruzadas. Block duda de la existencia de Dios y busca pruebas empíricas de su obra, pruebas que finalmente encuentra en la inocencia y la pureza del tahúr itinerante Jof, de la esposa de este, Mia, y del hijo recién nacido de ambos. Durante el largo periplo de regreso a casa, Block distrae a la Muerte con partidas de ajedrez, merced a lo cual da tiempo a escapar a la familia de jugadores*.

Bergman finalizó el guión, que dedicó a Bibi Andersson (con la que convivía en aquella época), y lo entregó a la Svensk Filmindustri.

Ingmar Bergman Entregué el guión a la SF, donde se lo sacudieron con todas las manos imaginables. Entonces apareció *Sonrisas de una noche de verano*. Se había estrenado el día 26 de diciembre de 1955 y fue, a pesar de todos los temores confesados y ocultos, un rotundo éxito.

En mayo de 1956 se presentó en el Festival de Cannes. Cuando fue galardonada, fui a Malmö y le pedí dinero prestado a Bibi Andersson, que entonces era la más rica de los dos. Después cogí el avión y partí hacia Cannes para ver al jefe de la SF Carl Anders, Dymling, que estaba en una habitación de hotel sobrexcitado y aturdido vendiendo *Sonrisas de una noche de verano* por cuatro perras a todo tipo de chalanes. Nunca le había pasado nada parecido. Su candidez era casi tan grande como su arrogancia.

Le coloqué el guión rechazado de *El séptimo sello* delante de las narices y le dije: «¡Ahora o nunca, Carl Anders!». Entonces me dijo: «Sí, pero primero tengo que

leerlo». «Ya lo habrás leído, puesto que lo rechazaste», «Sí, pero tal vez no lo leí con demasiada atención».

Tuve que prometer rodar la película con rapidez, 36 días menos los viajes de ida y vuelta a los exteriores. Tenía que ser una producción barata. Cuando la borrachera de Cannes se convirtió en resaca. *El sello* fue considerada elitista, exclusiva y difícil de colocar. Sin embargo, dos meses después de la decisión ya poníamos manos a la obra.

Peter Cowie *El rodaje dio comienzo el 2 de julio, con prácticamente todos los papeles importantes asignados a integrantes de la* troupe *con la que Bergman trabajaba en el Teatro Municipal de Malmö: Max von Sydow en el rol del caballero andante; Gunnar Björnstrand en el de Jöns, el escudero; Bengt Ekerot en el de la Muerte; Bibi Andersson en el de Mia; Gunnel Undblom en el de la muchacha muda, y Åke Fridell en el de herrero. Nils Poppe, que interpretaba a Jof, era ya un destacado cómico tanto en los escenarios como en el celuloide en Suecia, además de director de cine. Curiosamente, Gunnar, Gunnel y Åke habían encarnado a los mismos personajes en la producción de Bergman para los teatros de Malmö de* Wood Painting, *y Bengt había dirigido una versión de la misma en el Real Teatro Dramático de Estocolmo en la cual aparecía Bibi*.

La Muerte

Ingmar Bergman Se puede decir que los descuidos quedan compensados por el hecho de que me atreví a hacer cosas que no osaría hacer hoy. El caballero reza su oración matinal. Cuando va a guardar su ajedrez, se vuelve y allí está la Muerte. «¿Quién eres tú?», pregunta el caballero. «Soy la Muerte».

Bengt Ekerot y yo nos pusimos de acuerdo en que la Muerte llevaría una máscara de payaso, la máscara del

payaso blanco. Una mezcla de máscara de payaso y de calavera.

Es un arriesgado número de prestidigitación que igual podía haber fracasado. De pronto aparece un actor con la cara pintada de blanco y afirma ser la Muerte. Aceptamos que es la Muerte en vez de decir: «¡Bah, déjalo, tío, a nosotros no nos engañas! ¡Si vemos que eres un actor con talento pintado de blanco y vestido de negro! ¡Tú qué vas a ser la Muerte!». Pero nadie protestó. Eso le da a uno valor y alegría.

Los tahúres itinerantes

Jonas Sima Es un soñador, es el artista que imagina la obra de arte absoluta, que sueña que su bola…

Ingmar Bergman Se inmovilice en el aire. Sí, así es.

Jonas Sima Este personaje de *clown* sensible, frívolo, optimista, ¿es único en tu obra? ¿No tiene equivalente en los filmes siguientes?

Ingmar Bergman **No**.

Jonas Sima Contrasta con el otra tipo de *clown* de tus primeros filmes, Jack, que es pesimista.

Ingmar Bergman En general, me parece que esa compañía de cómicos es muy simpática; los cómicos que rodean a Jof y Mia y el pícaro Skat son unos personajes muy estables, algo bárbaros, con cierto encanto ingenuo. No tenéis que olvidar que en aquella época el teatro y yo vivíamos una especie de simbiosis afortunada. Yo trabajaba en el teatro de Malmö en un ambiente serio y de total libertad, en unas condiciones que verdaderamente es difícil imaginar hoy. En aquel teatrito hacíamos de todo: operetas, óperas, *ballets* y teatro. Ejercíamos nuestro oficio sin problemas, sin ese tipo de problemas que a veces aparecen en el medio. Yo tenía simplemente ganas de hacer teatro,

una especie de vitalidad teatral. Estos actores medievales representan la forma de teatro que sigo prefiriendo a todas las demás, o sea, el teatro robusto, directo, manifiesto, el teatro sustancial y sensual.

Gudrun Brost Ingmar impuso a su cine la misma disciplina que había aplicado al teatro, quizá con un poco más de delicadeza en el primer caso. Tenía una capacidad maravillosa para escuchar y no hablaba demasiado. Por ejemplo, la única vez que Nils Poppe actuó realmente bien fue en *El séptimo sello*, y fue gracias a Ingmar. Con frecuencia daba por concluidos los ensayos a las dos de la tarde, en lugar de alargarlos hasta las cuatro, y eso permitía que todos regresáramos al día siguiente con energías renovadas.

Stig Björkman Supongo que los nombres de Jof y Mia no fueron elegidos por casualidad.

Ingmar Bergman No. Son, naturalmente, José y María.

Rodaje en Råsunda

Ingmar Bergman Entonces, había en la Filmstaden un viejo *attrezzista* llamado Bórax. ¡La Filmstaden estaba llena de personajes extraños! Trabajaba en el patio, en una cabaña donde guardaba los decorados fotográficos, era la cosa que más quería del mundo. Seguro que tenía más de setenta años. ¿Recordáis que en *El séptimo sello* hay un arroyo en el bosque impenetrable que atraviesan con la carreta y el caballero, antes de que encuentren a la bruja, yendo al lugar de la ejecución? Pues bien, para hacer ese arroyo, abrimos un tubo de bombas de incendios, y el efecto fue sensacional, el agua salía del tubo... ¡Si miráis con atención, veréis, en ese bosque, detrás de un árbol, un gran edificio moderno de Solna, o más exactamente el reflejo de una de las ventanas del edificio! Bueno, pues, de pronto,

vimos a nuestro buen Bórax, el *attrezzista*, pequeño, canoso, ¡sentado ante su cabaña rodeada de agua! ¡Parecía un viejo Noé enfadado! Después, rodamos muchos exteriores en el patio que bautizamos como el «arroyo de Bórax». ¡Está indicado en todos los partes de rodaje!

Preparamos el lugar de ejecución en el patio, un poco más abajo, y solo podíamos filmar de un lado, pues del otro había edificios modernos. Yo tenía que dar una última mirada a la hoguera para ver si todo estaba en orden. Siempre había encaramados en las rejas un montón de niños y uno de ellos me preguntó: «Señor, ¿para cuándo es la ejecución?», y yo le dije: «Empezamos esta noche a las siete», y uno de los niños hizo el siguiente comentario: «¡Bueno, le pediré permiso a mamá para acostarme un poco más tarde!».

Entonces el rodaje de un filme estaba siempre salpicado de anécdotas de ese tipo. Formaba parte del trabajo. Era bohemio. Teníamos al capitán de bomberos más joven de Suecia, apodado Sprut-011e (011e el Chorro) y era el responsable de la preparación de la pira. ¡Resultó ser un experto pirómano de primera clase! Con un amor que desafía cualquier descripción, preparó la pira durante una semana. Habíamos previsto un movimiento de cámara fantástico por encima de la hoguera y del cuerpo de la chica que está atada a la escalera. Y en segundo término, Gunnar Björnstrand y Max von Sydow y la carreta con Ake Fridell, Bibi, Poppe y Gunnel Lindblom, sin olvidar a los soldados que debían prender la hoguera. Todo estaba a punto, y grité «¡Motor!». Sprut-01 le se adelantó y encendió la hoguera. Hizo ¡puf!, y nos encontramos envueltos en una espesa nube de humo. Y no solamente nosotros, sino todo Solna y los alrededores, hasta Haga. Recuerdo que yo estaba sobre un practicable y gritaba: «Max, ¿dónde estás?». Encontramos el caballo de Fridell junto a los almacenes, muy

abajo. Fridell intentaba calmarle. Los tranvías no podían circular en medio de esa nube de humo. Y los habitantes de los alrededores lavaron sus cristales durante semanas.

«Wood Painting se convirtió gradualmente en El séptimo sello, una película irregular que está cerca de mi corazón, porque se hizo en circunstancias difíciles en una oleada de vitalidad y deleite».

—IB *Linterna mágica* (1987)

La danza de la Muerte

Ingmar Bergman A excepción del prólogo filmado en la colina de Hovshallar —y la cena de fresas silvestres de Jof y Mia, que también se filmó allí— todo lo demás está rodado en Filmstaden. Ahí nos movíamos en un espacio muy pequeño. Pero tuvimos suerte con el tiempo y rodábamos desde la salida del sol hasta bien entrada la noche.

Owe Svensson Yo era un miembro muy entusiasta del Estudio Cinematográfico Estudiantil de Upsala, la sociedad cinematográfica local; había rodado algunos cortos, gracias a los cuales obtuve una beca de la Svensk Filmindustri para pasar alrededor de un mes [en los estudios] en junio de 1956. Durante el rodaje, hice lo mismo que el resto de los asistentes: me encargaba de comprar galletas y estar al tanto de la mesita de Bergman; de hecho, esa era una de mis tareas más relevantes. Pero antes de eso hice muchas otras cosas. Había que escoger a figurantes para las grandes escenas, y reunimos allí a cientos de personas que yo elegí a partir de fotografías; en una o dos escenas aparecen personas mudas e invidentes, y había que traerlas de residencias especiales; eso también fue tarea mía.

La beca que me concedió la Svensk Filmindustri era muy escasa, de modo que tuve que actuar como figurante esporádicamente, como por ejemplo en la secuencia en la que el caballero y su escudero recorren a caballo los acantilados y el escudero desmonta, se dirige a mí, me da una palmadita en el hombro y descubre que soy un monje muerto con una calavera bajo la capucha. En ese momento, el público se da cuenta por primera vez de qué hay una epidemia de peste negra. Es un momento muy impactante.

Hicieron falta un par de horas para construir mi máscara y colocármela sobre el rostro. Cuando llegó la hora del almuerzo, Bergman me pidió que fuese a comer a la cantina, pero solicitó que llevara puesta la máscara…

¡No es de extrañar que la mayoría de los comensales perdieran el apetito!

Llevaba esperando esa escena [de la danza de la Muerte recortada contra el horizonte] todo el verano, porque, siendo historiador de profesión, conocía bien todos los símbolos y me interesaba mucho la Edad Media. No estoy seguro de dónde había planeado rodarla Bergman. Creo que aguardaba a que se presentara la oportunidad ideal. Y entonces, una mañana temprano, mientras nos encontrábamos cerca de la costa de Skåne planificando otra escena, el cielo adquirió un tinte espectacular, al igual que la luz, y Bergman decidió que teníamos que filmarla. Pero la víspera algunos de los actores habían estado de fiesta por ahí y en aquel entonces Åke Fridell bebía y había tenido un pequeño accidente y no podía caminar… y en esa escena había que bailar siguiendo a la Muerte. Así que cuando Bergman decidió rodarla, Åke le dijo que él no podía hacerlo. Bergman decidió que actuara yo en lugar de Åke, por lo que tuve que desnudarme al aire libre, ante la mirada de un montón de gente, pero, como es lógico, ¡tenía que acatar

sus órdenes! Todo se rodó muy rápidamente, porque Bergman estaba deseoso de tener aquella escena.

Ingmar Bergman Era tarde, habíamos recogido todo, se acercaba una tormenta. De repente vi una extraña nube. Gunnar Fischer sacó la cámara. Varios de los actores ya se habían ido al hotel. Unos cuantos ayudantes y algunos turistas bailaron en su lugar sin tener ni idea de lo que se trataba. La imagen que iba a hacerse tan famosa se improvisó en unos minutos.

Son cosas que podían ocurrir.

La religión

Peter Cowie *El rodaje de* El séptimo sello *finalizó el 24 de agosto de 1956 y la película se estrenó en Estocolmo el 16 de febrero de 1957. Pese a las críticas entusiastas, Bergman se deprimió*.

Ingmar Bergman Nadie, ni siquiera los actores, me telefoneó tras el estreno.

Peter Cowie Pero tengo entendido que su padre sí lo felicitó por el filme, que ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Cannes de 1957.

Ingmar Bergman Él sabe que nunca digo nada de lo que no esté convencido.

Bengt Forslund *El séptimo sello* es principalmente un drama acerca de la fe y, por consiguiente, constituye una pieza única en el cine sueco. En la literatura encontramos las novelas de Par Lagerkvist *Barrabás* y *Sibyllan*, así como sus poemas, desde la hipérbole adolescente de *Angustia* («Agita tus alas mancilladas de sangre y asciende, viejo Dios justo…») hasta la fría confianza de *Aftonland* («Si crees en Dios y Dios no existe, tu fe es un milagro aún más grande»).

El drama de Bergman está repleto de alusiones bíblicas y antiguos dilemas cristianos con respecto a la fe. Ambos

poetas han restado importancia a la experiencia religiosa de un modo que debe de resultar doloroso para muchas personas. Dios se convierte en el único símbolo restante de realidad, el dios de la viday la muerte que a ojos del hombre también lleva la marca del diablo. Tal como yo lo entiendo, Ingmar Bergman ha intentado, consciente o inconscientemente, proporcionar al hombre moderno una vivencia religiosa. El diablo, la muerte y Dios en una misma persona… una trinidad inflexible al tiempo que humana.

Ingmar Bergman Cuando hice *El sello* la oración, tanto por mí como por los demás, era una realidad central en mi vida. Rezar era un acto completamente natural. El ser humano lleva en sí su propia santidad, una santidad que es de este mundo y no tiene explicación fuera de él. En mi película vive, pues, un resto bastante poco neurótico de una devoción sincera e infantil. Coexiste en paz con una concepción de la realidad dura y racional.

Birgitta Steene *El título de la película y sus referencias bíblicas incitan a concebir el mensaje del profeta acerca de la respuesta de Dios al hombre sobre los temas relevantes como expresado a la manera de un mensaje secreto impreso en un pergamino antiguo sellado con siete sellos. Aunque seis de los sellos lograran romperse, el pergamino seguiría sellado y el secreto de Dios permanecería intacto, Únicamente rompiendo el séptimo sello se desvelará el misterio de la existencia. Aunque ahora solo podemos imaginar una vida eterna, vista como a través de un vidrio, entre nebulosas, nos encontraremos cara a cara con Dios y así conseguiremos finalmente entender la dimensión escatológico de la vida. Experimentaremos la eternidad*.

Ingmar Bergman El pensamiento de que al morir iba a desaparecer, de que iba a atravesar el oscuro portal, de que había algo que no podía controlar, ni preparar o prever era para mí un motivo de horror constante. Que de repente

hiciese de tripas corazón y lograse darle a la muerte la forma de payaso blanco, un personaje que conversaba, jugaba al ajedrez y que, en realidad, no tenía secretos, fue el primer paso en la victoriosa lucha contra el miedo a la muerte.

Mi miedo a la muerte estaba ligado en gran medida a mis ideas religiosas. Un buen día me operaron; fue una intervención sencilla. Por equivocación me dieron una anestesia demasiado fuerte y desaparecí del mundo de los sentidos. ¿Adónde fueron a parar las horas? No duraron ni siquiera un microsegundo.

De repente comprendí que *así es*. La idea de que uno pasa de ser a no ser es difícil de concebir. Para una persona con constante miedo a la muerte, es extraordinariamente liberadora. Al mismo tiempo es un poco aburrido: uno piensa que podría ser divertido encontrar nuevas experiencias cuando le toque descansar al alma después de separarse del cuerpo. Pero no creo que sea así. Primero se es y después no se es. Esto es extraordinariamente satisfactorio.

Cada película es la última que hago

Por Ingmar Bergman

Hay que acumular experiencias antes de cumplir los cuarenta, dijo un sabio. A partir de los cuarenta, se permite emitir juicios. En mi caso, este dicho puede aplicarse a la inversa: nadie estaba más seguro de sus teorías ni más dispuesto a explicarlas que yo. Nadie las conocía ni podía visualizarlas mejor que yo. Ahora que soy un poco mayor me he vuelto bastante más cauto. La experiencia que he acumulado y que ahora pongo en orden es de tal naturaleza que no estoy dispuesto a expresarme con respecto al arte

del cineasta… La única contribución real que un artista puede hacer es su obra. Por ello considero impropio participar en el debate, ni siquiera con explicaciones o excusas.

Antaño, el hecho de que el artista fuera anónimo era algo positivo. Su relativo anonimato era una garantía frente a las influencias externas irrelevantes, las consideraciones materiales y la prostitución de su talento. Creaba su obra basándose en la concepción que él tenía del alma y de la verdad, y dejaba que fuera el Señor quien juzgara. Y así vivía y moría sin ser ni más ni menos importante que cualquier otro artesano. En un mundo así proliferaban la seguridad natural en uno mismo y una humildad invulnerable, dos atributos que constituyen los mejores distintivos del arte.

En la actualidad, la posición del artista es cada vez más precaria: el artista se ha convertido en una figura curiosa, una especie de intérprete o atleta que salta de trabajo en trabajo. Su aislamiento, su individualismo ahora casi sagrado y su subjetividad artística pueden provocar con excesiva facilidad úlceras y neurosis. La exclusividad ha devenido en una maldición que él ensalza. Lo inusual son tanto su padecimiento como su satisfacción…

[…]

El guión

A menudo comienza con algo muy vago e impreciso, un comentario casual, un cambio repentino de conversación o un acontecimiento borroso pero agradable que no está específicamente relacionado con la situación real. En algunas de mis obras teatrales he visualizado a los actores con todo el maquillaje pero en papeles aún sin desarrollar. En general, son impresiones de una fracción de segundo que

desaparecen tan pronto como acuden a la mente y conforman una hebra de colores vivos que sobresale del oscuro saco del subconsciente. Si tiro de esa hebra con cuidado puedo tejer con ella una película completa, con sus pulsaciones y ritmos propios y exclusivos. A través de esos ritmos, las secuencias del largometraje adoptan una cadencia en función del modo en que nacieron y fueron dominadas por el motivo.

[…]

La sensación de fracaso me sobreviene principalmente antes de empezar a escribir. Los sueños se transforman en telarañas; las visiones se diluyen y se tornan grises e insignificantes; las pulsaciones enmudecen; todo se reduce a fantasías cansadas sin fuerza ni realidad. Pero he decidido realizar una determinada película y el trabajo duro debe dar comienzo: traducir ritmos, ambientes, sensaciones, tensiones, secuencias, tonos y aromas a un guión legible o, cuando menos, comprensible.

Es una labor ardua, pero no imposible.

Lo esencial es el diálogo, pero el diálogo es un tema sensible que puede oponer resistencia. Los diálogos escritos del teatro son como una partitura incomprensible para la persona corriente; la interpretación exige sus trucos técnicos y cierta dosis de imaginación y sentimiento. Uno puede escribir un diálogo, pero cómo debe manejarse, los ritmos, el tempo, la velocidad a la que debe leerse y qué debe ocurrir entre líneas, todo eso debe quedar fuera, porque un guión con tanto detalle resultaría ilegible.

Puedo insertar acotaciones y localizaciones, caracterizaciones y ambientes en mis guiones cinematográficos en términos comprensibles, pero luego abordo también lo esencial, por lo cual entiendo el montaje, el ritmo y la relación de una imagen con la siguiente… esa «tercera dimensión» vital sin la cual la película es

meramente un producto de fábrica inerte. Aquí no puedo usar «claves» o incluir una indicación adecuada de los tempos de los complejos implicados; es imposible dar una idea comprensible de lo que aporta vida a una obra de arte. A menudo he buscado una suerte de anotación que me ofreciera la posibilidad de registrar la sombra y los tonos de las ideas y la estructura interna de la película. Si fuera capaz de expresarme con tal claridad podría trabajar con la absoluta certeza de que siempre que quisiera podría demostrar la relación entre el ritmo y la continuidad del todo y la parte… Declaremos de una vez por todas que el guión cinematográfico es una base técnica muy imperfecta para una película.

El cine no es lo mismo que la literatura. Con frecuencia el carácter y la sustancia de estas dos formas de arte entran en conflicto. De qué depende esto exactamente es difícil de definir, pero probablemente tenga que ver con el proceso de autorrespuesta. La palabra escrita se lee y asimila mediante un acto consciente y en conexión con el intelecto, y poco a poco va calando en la imaginación o los sentimientos. En cine ocurre algo completamente distinto. Cuando vamos al cine somos conscientes de que se ha preparado una ficción para nosotros, y nos relajamos y la aceptamos con nuestra, voluntad e intelecto. Le abrimos las puertas de nuestra imaginación. La secuencia de imágenes accede directamente a nuestros sentimientos sin tocar nuestra mente.

Existen múltiples razones por las que debería evitarse filmar literatura, pero la más importante de ellas es que la dimensión irracional, que constituye el corazón de una obra literaria, a menudo es intraducible, cosa que a su vez aniquila la dimensión especial de una película. Si pese a ello deseamos traducir una pieza literaria a términos cinematográficos, nos veremos obligados a realizar un sinfín

de complejas modificaciones que con excesiva frecuencia arrojan resultados limitados o nulos en relación con el esfuerzo dedicado. Sé de lo que hablo porque he estado sometido al denominado Juicio literario. Se trata de algo casi tan inteligente como dejar que un crítico musical juzgue una exposición pictórica o que un reportero deportivo critique una nueva obra dramática. Lo único que explica que todo el mundo se considere legitimado para emitir un juicio válido acerca de una película es la incapacidad del cine para considerarse a sí mismo una forma de arte, su carencia de un vocabulario artístico definido, su extrema juventud con respecto al resto de las artes, sus lazos evidentes con la coyuntura económica y su apelación directa a los sentimientos. Todo ello provoca que el cine se contemple con desdén. Su franqueza expresiva lo hace parecer sospechoso ante ciertas miradas y, en consecuencia, cualquiera se considera competente para opinar lo que quiera y del modo que le plazca acerca del arte del cine.

Personalmente, nunca he ambicionado ser escritor. No deseo escribir novelas, relatos, ensayos, biografías o tratados sobre temas concretos. Y desde luego no tengo ningún interés en ser dramaturgo. Lo que me interesa es el cine. Quiero hacer películas sobre situaciones, tensiones, imágenes, ritmos y caracteres que se dan dentro de mí y que me interesan de un modo u otro. Las películas y su complicado proceso de concepción son los métodos que empleo para comunicar lo que quiero a otras personas. Considero humillante que una obra se juzgue como un libro cuando es una película. En consecuencia, la escritura del guión constituye para mí una fase ardua, pero útil, pues me obliga a demostrar de manera lógica la validez de mis ideas. Mientras todo esto tiene lugar me veo atrapado en un difícil conflicto entre mi necesidad de hallar un modo de filmar una situación compleja y mi anhelo de total simplicidad. Puesto

que mi intención no es crear obras para mi exclusiva edificación ni para la de un grupo reducido, sino para el público en general, las exigencias de este son imperativas. En ocasiones, apuesto por una alternativa osada que demuestra que el público es capaz de apreciar los avances más novedosos y complicados...

El estudio

De pie en la penumbra del estudio cinematográfico, en medio de todo ese ruido y esa multitud, de toda esa suciedad y esa atmósfera espantosa, me pregunto seriamente por qué he decidido dedicarme a la forma de creación artística más difícil que existe. Las reglas son muchas y onerosas. Tengo que tener tres minutos de metraje útil en la lata cada día. Debo atenerme al calendario de filmación, que es tan apretado que excluye casi todo, salvo lo esencial. Estoy rodeado de material técnico que con astucias endemoniadas intenta sabotear mis mejores intenciones. Me encuentro constantemente al borde del precipicio; estoy obligado a vivir la vida colectiva del estudio. Y en medio de todo esto debe tener lugar un proceso sensible que exige tranquilidad, concentración y confianza.

Me refiero al trabajo con los actores y las actrices. Hay muchos directores que olvidan que nuestro trabajo en una película empieza con el rostro humano. Ciertamente podemos ensimismamos en la estética del montaje, podemos reunir objetos y componer un ritmo maravilloso con bodegones, podemos realizar estudios de naturaleza de una belleza impresionante, pero el enfoque del rostro humano es sin duda el atributo que distingue al cine. De ello podemos concluir que la estrella de cine es nuestro instrumento más valioso y que la cámara únicamente

registra las reacciones de dicho instrumento. Pero en muchos casos la ubicación y el movimiento de la cámara se consideran más importantes que el intérprete, y la imagen se convierte en un fin en sí misma…, pero eso solo redunda en una destrucción de las ilusiones y en una devastación estética. Para conceder la máxima fuerza expresiva a la expresión del actor, el movimiento de la cámara debe ser simple, libre y estar completamente sincronizado con la acción. La cámara debe ser un espectador absolutamente objetivo y solo en contadas ocasiones puede participar en la acción. Debemos ser conscientes de que el mejor medio de expresión que el actor tiene a su alcance es su mirada. El primer plano, si se compone de manera objetiva, y se dirige e interpreta a la perfección, es el medio más contundente a disposición del cineasta, al tiempo que supone la prueba más certera de su competencia o incompetencia. El defecto o el exceso de primeros planos demuestra a las claras la naturaleza del director y su grado de interés por las personas.

La simplicidad, la concentración, el conocimiento absoluto y la perfección técnica deben ser los pilares sobre los que se asiente cada escena y secuencia. Sin embargo, por sí mismos no bastan.

Lo más importante sigue sin estar presente: esa chispa íntima de vida que aparece o no por voluntad propia, que es crucial e indomable.

Por ejemplo, sé que para preparar una escena hay que ultimar hasta el más mínimo detalle; cada rama de la organización colectiva debe conocer exactamente sus funciones. El mecanismo no puede fallar en ningún momento. Estos preliminares pueden o no llevar mucho tiempo, pero no deberían alargarse en exceso y cansar a los implicados. Los ensayos para la «toma» deben ejecutarse con precisión técnica y todo el mundo debe saber

exactamente lo que tiene que hacer. Entonces tiene lugar la toma. Por experiencia sé que la primera toma suele ser la más feliz, porque es la más natural. Esto ocurre porque los actores intentan crear algo; su impulso creativo emana de su identificación natural. La cámara registra este acto interno de creación, que resulta casi imperceptible para el ojo o el oído sin entrenar. Creo que es eso lo que me impulsa a hacer cine. El desarrollo y la retención de una chispa de vida repentina me compensa por los miles de horas de gris melancolía, padecimientos y tribulaciones…

Moralidad

Mucha gente imagina que la industria del cine comercial carece de moral o que se fundamenta de manera tan definitiva en la inmoralidad que no es posible mantener un punto de vista artísticamente ético. Nuestro trabajo se asigna a hombres de negocios, que en ocasiones lo observan con aprensión porque tiene que ver con algo tan poco fiable como el arte. Y frente a todas estas personas que contemplan nuestra actividad con recelo, es mi deber enfatizar que su moralidad es tan válida como cualquiera y tan absoluta que resulta casi bochornosa. Pese a ello, he descubierto que soy como un inglés en el trópico, que se afeita y se acicala para cenar cada noche. No lo hace para complacer a la fauna salvaje, sino a sí mismo. Si abandona su disciplina, la jungla le habrá vencido. Sé que si adopto un punto de vista moralmente débil, habré sucumbido a la jungla. De ahí que haya ideado un credo basado en tres mandamientos. Resumiré muy sucintamente su enunciación y su significado. Este credo se ha convertido en la base de mi actividad en el mundo del cine. El primer mandamiento puede sonar indecente, pero en realidad es de una gran moralidad:

Entretendrás siempre

El público que ve mis películas y me da de comer tiene derecho a esperar entretenimiento de mi parte, a sentir escalofríos, a divertirse y vivir una experiencia con alma. Soy responsable de proporcionar esa vivencia. Esa es la única justificación para mi actividad. Pero ello no implica que deba prostituir mi talento, o al menos no por completo, porque entonces infringiría el segundo mandamiento:

Obedecerás tu conciencia artística en todo momento

Este es un mandamiento peliagudo porque, obviamente, me impide robar, mentir, prostituir mi talento, matar o falsear. Sin embargo, diré que sí me permite falsear si está artísticamente justificado; y también mentir si la mentira es bella; y matar a mis amigos, a mí mismo o a cualquiera si ello ha de contribuir a mi arte; también me permite prostituir mi talento si contribuye a mi causa, y robar si no queda más remedio. Si uno obedeciera la conciencia artística a pies juntillas, entonces se convertiría en una especie de equilibrista sobre una cuerda floja y se marearía tanto que en cualquier momento podría caerse y romperse el cuello. Entonces todos los espectadores prudentes y morales dirían: «Mira, ahí yace el ladrón, el asesino, el libidinoso, el mentiroso. Le está bien empleado», sin ocurrírseles que todos los medios están permitidos salvo los que desembocan en un fiasco y que las opciones más peligrosas son las únicas pasables, y que la compulsión y el mareo son algo necesario en nuestra actividad; y que el júbilo de la creación, que es algo de una belleza y alegría imperecederas, está íntimamente relacionado con el necesario temor de la creación…

Para fortalecer mi voluntad y evitar resbalar y caer en la zanja, tengo un tercer y suculento mandamiento:

Crearás cada película como si fuera la última

Hay quien puede imaginar que este mandamiento es una paradoja divertida o un aforismo sin sentido, o quizá simplemente como una frase bella sobre la vanidad absoluta de todo. Sin embargo, no es ese el caso.

Es pura realidad.

En Suecia la producción cinematográfica se detuvo durante todo el año 1951. Durante mi inactividad forzosa descubrí que, debido a complicaciones comerciales y sin error alguno por mi parte, podía verme de patitas en la calle en un abrir y cerrar de ojos. No me quejo, ni tengo miedo ni me enojo; solo he inferido una conclusión lógica y altamente moral de la situación; cada película es la última que hago.

Yo solo soy leal a una cosa: la película en la que estoy trabajando. Lo que viene (o no viene) después es insignificante y no me provoca ansiedad ni añoranza. Eso me infunde seguridad y confianza artística. La seguridad material es en apariencia limitada, pero considero la integridad artística infinitamente más importante y por ello me rijo por el principio de que cada película es la última que hago. Eso me da fuerzas en otro sentido. He visto a demasiados cineastas cargar con el peso de la ansiedad y, pese a ello, seguir adelante y cumplir sus deberes. Agotados, mortalmente aburridos y sin experimentar placer alguno, han acabado su trabajo. Han padecido humillaciones y afrentas por parte de productores, críticos y público sin rechistar, sin rendirse, sin abandonar la profesión. Con un cansino encogimiento de hombros han realizado sus contribuciones artísticas hasta irse apagando o encontrarse en la calle.

No sé cuándo llegará el día en que el público me reciba con indiferencia, y quizá entonces me disguste conmigo mismo. El cansancio y el vacío caerán sobre mí como un saco gris y polvoriento y el miedo lo sofocará todo. Me encontraré cara a cara con el vacío. Y cuando eso ocurra depondré las armas y abandonaré la escena, por voluntad propia, sin acritud y sin amargarme pensando si mi obra ha sido o no útil y auténtica desde el punto de vista de la eternidad. Los sabios medievales, que tenían una gran visión de futuro, acostumbraban a pernoctar en sus ataúdes para no olvidar nunca la tremenda importancia de cada momento y la naturaleza efímera de la propia vida. Sin adoptar medidas tan drásticas e incómodas, me endurezco frente a la aparente futilidad y la veleidosa crueldad del cine con la más firme convicción de que cada película es la última que hago.

Fresas salvajes

Smultronstället (1957)

En la piel de un niño

Peter Cowie *Bergman se pasó la segunda mitad de 1956 sumido en la angustia. Seguía abatido por la ruptura con su tercera esposa, Gun Grut; su relación con la actriz Bibi Andersson se aproximaba a su fin, y seguía chocando con sus padres. Estando así las cosas, durante una breve estancia en el hospital de Karolinska, permanecía sentado en una pequeña sala, mirando por la ventana la vastísima extensión de terrenos al norte de Estocolmo. Su amigo Sture Helander era el médico jefe de aquella clínica dedicada al tratamiento de trastornos psicosomáticos. Allí Bergman concibió el guión de* Fresas salvajes. *El título sueco*, Smultronstället, *que significa el prado de fresas silvestres, implica que es el lugar en sí el que actúa como umbral de los recuerdos desvanecidos*.

Seguimos al profesor Isak Borg, de 78 años de edad, en su trayecto por carretera desde su hogar en Estocolmo hasta la ciudad universitaria de Lund, donde se le va a investir doctor *honoris causa* en ciencia. Viaja con su nuera, Marianne (Ingrid Thulin), que está resentida porque el hijo de Isak, su esposo, no desea tener hijos. Durante el trayecto, Borg recoge a tres autoestopistas. Sara (Bibi Andersson), Anders y Viktor, así como al cínico Alman y su esposa. El

profesor también va acompañado por los fantasmas de su pasado, que lo acechan durante el transcurso del día y lo obligan a revivir viejos padecimientos y momentos egoístas. Pero una vez tiene lugar la ceremonia en Lund, en la que comprueba que su familia y Sara lo tienen en gran estima, consigue al fin relajarse y quedar en paz con su conciencia.

Jonas Sima Se dice que para esa película estudiaste minuciosamente la vida de Victor Sjöström. ¿Tu intención inicial era hacer un homenaje a Victor Sjöström y, al mismo tiempo, insistir sobre la continuidad en el cine sueco?

Ingmar Bergman ¡Nada de eso, en absoluto! Los orígenes de *Fresas salvajes* son muy distintos. Ya os dije que en mi juventud pasaba temporadas en casa de mi abuela, en un pueblecito de Dalecarlia. Ella solía permanecer la mayor parte del invierno en Upsala, en un antiguo y enorme piso.

Una mañana temprano me fui a Dalecarlia. Salí de Estocolmo hacia las cuatro o las cinco. Alrededor de una hora después estaba en Upsala. Ya conocéis Upsala, dos de vosotros estudiasteis allí. Es una vieja ciudad llena de encanto, con la biblioteca Carolina-Rediviva, la catedral, el castillo, Gustavianum, la primera facultad, el restaurante Gillet, la pequeña cascada de la Fyrls, y luego todos esos viejos cines, el Fyrls, el Edda (que probablemente ya no existía en vuestra época), el Skandla, el RSda Kvarn, los otros dos restaurantes, Flustret y Svandammen, y luego los tranvías, los tranvías azules, los tranvías amarillos y los tranvías verdes.

Mi abuela vivía en el número 14 de la calle Nedre Slottsgatan frente a la escuela Skrapan, ya sabéis. Era un edificio antiquísimo y tenía un piso inmenso. En el largo pasillo había un cuarto de baño con las paredes tapizadas de terciopelo. Las habitaciones eran grandes, con relojes de pared que resonaban, enormes alfombras y muebles imponentes. Desde que mi abuela, recién casada, se había

instalado allí, todo seguía igual. Era un poco la reunión del mobiliario de dos familias burguesas, con unos cuadros de Italia, esculturas y palmeras.

Cuando era pequeño, pasaba temporadas allí, y ese medio me marcó muchísimo.

En fin, aquel día, al llegar a Upsala, se me ocurrió de pronto pasar por el número 14 de la calle Slottsgatan. Era otoño, el sol comenzaba a surgir detrás de la catedral y las campanas tocaban las cinco. Entré en el patio que estaba cubierto de piedras redondas, subí las escaleras y en el momento en que empuñé el pomo de la puerta de servicio, que conservaba aún su cristal esmerilado de colores, me dije de repente: «Imagina que ahora abres la puerta y lo primero que ves es a la vieja Lalla, la cocinera, con su gran delantal. Está preparando el *porridge*, como tantas veces hizo cuando eras pequeño». De pronto, podía abrir la puerta de mi infancia.

En aquella época yo era muy nostálgico. Ahora lo soy mucho menos. Creo que es María Wine quien dice que dormimos en el zapato de nuestra infancia. Es verdad. Y, de pronto, se me ocurrió hacer un filme con eso. En un estilo muy realista, se abre una puerta, se penetra en la infancia, y luego se abre otra puerta, y de nuevo la realidad, luego coges la primera calle a la derecha, y un nuevo fragmento de vida. Y todo descrito de una manera muy realista. Ese es el punto de partida de *Fresas salvajes*.

Jonas Sima ¿Cuándo hiciste este viaje?

Ingmar Bergman Supongo que en otoño de 1956 y, si no recuerdo mal, comencé a escribir el guión durante la primavera siguiente. Me cuesta mucho trabajo recordar las fechas.

Birgitta Steene *Este viaje lo inventó Bergman*.

Ingmar Bergman Como uno de mis mejores amigos era médico, me pareció muy práctico convertir al protagonista

en médico.

Y, por otra parte, pensaba, que el viejo debía ser un anciano egocéntrico, cansado, que se había aislado completamente del mundo, como yo mismo había hecho.

Jonas Sima Así que al escribir las primeras líneas del guión no pensabas en Victor Sjöström como protagonista…

Ingmar Bergman No. Me puse a escribir, y luego me pregunté: «¡Dios mío! ¿Quién interpretará este papel?», y pensé que Victor Sjöström era el más adecuado, Carl-Anders Dymling habló luego con Victor, y le preguntó si quena que yo fuera a verle. Victor no tenía ganas de trabajar, se encontraba mal.

Jonas Sima ¿Qué edad tenía entonces?

Ingmar Bergman Creo que 78 años, pero no lo sé exactamente. Era bastante misántropo, estaba cansado, se sentía viejo. Carl-Anders Dymling le había dicho: «Solo tienes que estar echado bajo un árbol, comer fresas silvestres y pensar en tu pasado. ¡Como ves no es fatigoso!». Cuando Victor leyó después el guión, estuvo a punto de negarse y tuve que poner en juego todo mi poder de persuasión para convencerle de que hiciera el papel.

Un rodaje con Victor

Peter Cowie El rodaje dio comienzo el 2 de julio de 1957, con la filmación de algunos exteriores en la ciudad universitaria de Lund (donde Isak Borg recibe el título honorífico), en un restaurante con vistas al lago Vättern y en las islas de Dalarö y Ängsö, en el archipiélago situado al sur de Estocolmo. (Bergman había pasado un par de veranos de su infancia en la vecina Smådalarö).

Birgitta Steene *A Gunnar Fischer, el director de fotografía de Bergman en muchos de sus largometrajes más importantes durante la década de 1950, le preocupaba el*

mal estado de salud de Victor Sjöström durante el rodaje. En algunas tomas en las que su personaje, Isak Borg, aparecía de espaldas a la cámara se utilizó un doble.

Gunnar Fischer Ingmar siempre se mostró muy considerado con Sjöström, en especial durante el rodaje del filme *Fresas salvajes*, para el cual convenció a Victor de que encarnara a un anciano catedrático de medicina. Victor no era consciente de la importancia de su papel; creía estar muriéndose y se entristeció al conocer los largos viajes que tendría que hacer. Estaba muy débil y delicado y al llegar la noche nunca sabíamos si aparecería a la mañana siguiente. Lo cuidamos muchísimo e Ingmar se mostró inmensamente cortés con él.

Peter Cowie Bergman tuvo que hacer ciertas concesiones al frágil y anciano Sjöström, incluida la promesa de asegurarle que estaría de regreso en casa con su whisky de costumbre puntualmente cada día a las cuatro y media de la tarde.

Ingmar Bergman La colaboración comenzó pésimamente. Victor estaba nervioso y yo tenso, Él sobreactuaba y yo le hice notar que estaba actuando para la galería. Se envolvió inmediatamente en un huraño distanciamiento, no sin antes haberme explicado que seguramente habría algún otro capaz de interpretar el papel de acuerdo con mis deseos y que el médico estaba dispuesto a darle la baja cualquier día.

Cuando llegaron las chicas al rodaje mejoró la situación. El viejo seductor encontró un gran placer en la amable y maliciosa corte que le hacían las damas: flirteaba con ellas, les compraba regalitos y flores. Yo filmé, sin ser visto y para uso privado, a Bibi Andersson con un vestido fin de siglo ligeramente escotado, sentada en un prado dándole a Victor fresillas silvestres en la boca. Él trataba de mordisquearle los dedos y ambos se reían, la joven mujer se sentía

patentemente halagada, el viejo león ostensiblemente embelesado.

En los descansos entre tomas hacíamos corro en torno a Victor. Como niños curiosos le exigíamos que nos hablase de los viejos tiempos, de su trabajo, de los otros directores, de Stiller, de Charles Magnusson, de los actores, de los viejos Estudios. Hablaba de buen grado y con mucha gracia. Reconoció que a menudo se había sentido paralizado por la desesperación. Entonces se iba a un lugar apartado y se daba con la cabeza contra una pared. Cuando la tensión aflojaba, volvía al rodaje, generalmente con un chichón en el cogote o en la frente. Nunca pensó que sus películas *Ingeborg Holm, La carreta fantasma o El que recibió las bofetadas* fuesen especialmente notables. Lo que veía era sobre todo los defectos y le fastidiaban su flojera y su falta de talento. Se maravillaba constantemente de la insolente genialidad de Stiller y nunca soñó en compararse con su colega. Nos contó que se preocupaba especialmente de que los actores dijesen en la filmación las palabras que luego aparecían en la pantalla. A los sordomudos que podían leer en los labios les irritaba que en los textos pusiera una cosa y los actores dijeran otra muy diferente.

Hablaba abiertamente del amor a su mujer y del drama que había detrás del drama *Berg-Ejvind y su esposa*, que había llevado a la pantalla. De pronto se callaba, se encerraba en sí mismo, quedaba ausente, su rostro se transformaba en una máscara de dolor.

El rodaje siguió y un día nos dispusimos a rodar la escena final: el amor de juventud de Isak Borg lo lleva a una colina soleada. En la lejanía puede ver a sus padres que lo llaman con gestos. Habíamos elegido un lugar en el parque de los estudios. A las cinco de la tarde el sol acariciaba la hierba dejando el bosque a oscuras. Victor se enfadó, me recordó la promesa: a las cuatro y media en punto, en casa, *whisky*. Le

supliqué. Nada que hacer, Victor se marchó. Un cuarto de hora más tarde estaba de vuelta: «¿No vamos a rodar esas malditas escenas?».

No estaba, ni mucho menos, de mejor talante, pero cumplió con su deber. Cuando junto con Bibi Andersson cruzó la hierba soleada en un gran plano general, iba refunfuñando, inaccesible a cualquier amabilidad. Mientras se preparaba el primer plano se sentó aparte con la cabeza hundida; el ofrecimiento de un *whisky* allí mismo fue rechazado despectivamente. Cuando todo estuvo preparado vino tambaleándose, apoyado en el ayudante de dirección, agotado por el mal humor. La cámara se puso en marcha, sonó la claqueta. De repente se abrió su rostro, los rasgos se suavizaron, quedó sereno y dulce, un instante de gracia. Y la cámara estaba allí. Y en marcha. Y el laboratorio no hizo de las suyas.

Comprendí mucho más tarde que todo el teatro de Victor en torno a la promesa y el *whisky* de las cuatro y media y su cólera senil solo eran un miedo indomable de no estar a la altura, de estar demasiado cansado o indispuesto o, sencillamente, de no tener talento: «No quiero, no tengo fuerzas, no tienen derecho a pedírmelo, no quiero hacer el papel, me engañaron, me convencieron, no, otra vez no, no, el miedo, la limitación, no una vez más, ya he dicho que no de una vez para siempre, no quiero más, no necesito hacerlo, nadie puede obligarme, soy viejo y estoy cansado, todo esto es absurdo, ¿por qué este martirio? Ojalá se os lleven los demonios, quiero estar solo, he hecho mi jornada laboral, es una desconsideración inadmisible martirizar así a un hombre enfermo, no lo puedo hacer, no tengo fuerzas, no, otra vez no, se puede ir a la mierda vuestro maldito rodaje. Aunque, bueno. Voy a probar. La culpa será de ellos. No quedará bien, no puede quedar bien. Voy allá y me pongo a su disposición para demostrar que ya no puedo, no

tengo fuerzas. Le voy a demostrar a ese jodido mocoso que no se puede manejar a personas viejas, enfermas, de cualquier manera. Él va a tener una confirmación concreta de la incapacidad que, según su opinión, demostré ya el primer día».

Quizá fuera esto lo que pensaba el viejo histrión. Es significativo que yo no haya comprendido el contenido de su furia hasta hoy, que me encuentro en una situación parecida. El juego despreocupado está irremediablemente terminado y el aburrimiento se dibuja en la cara. El miedo a la incapacidad ataca y sabotea la capacidad. En tiempos pasados yo volaba sin problemas y hacía volar a otros. Ahora necesito la confianza y el entusiasmo de otros, son los otros los que tienen que tirar de mí para que sienta ganas de volar.

Una familia fría

Ingmar Bergman Después de bastante tiempo de trabajo en el guión, me di cuenta de un detalle curioso y fortuito: Isak Borg tenía las mismas iniciales que yo. Antes no había pensado nunca en ello. Había elegido el nombre de Isak, porque encontraba al personaje «glacial».

Jonas Sima Pero es evidente que la incapacidad del hijo Evald, interpretado por Gunnar Björnstrand, para crear un auténtico clima emocional en su vida conyugal y la frialdad de sus sentimientos tienen como origen la experiencia del medio familiar. ¿Es que hay, por una y otra parte, una especie de búsqueda de compensación amorosa, del padre que se ha mostrado incapaz de manifestar su afecto y de crear un clima emocional en el seno del hogar, y del hijo, tímido, inhibido?

Ingmar Bergman Sí, es eso.

Jonas Sima En mi opinión, eso constituye, desde muchos puntos de vista, una crítica a la estructura familiar tradicional, con el personaje del padre autoritario en el centro.

Ingmar Bergman Sí, claro. Pero esta historia entre el padre y Evald es tan íntima y personal que soy totalmente incapaz de aclararla. También me cuesta explicar las relaciones entre Isak Borg y su madre.

Torsten Manns ¿Acaso las relaciones humanas frías y estáticas que verificamos en ese filme no van unidas a las generaciones, casi como un fenómeno en serie, que contamina las relaciones entre Evald y Marianne, porque él lleva consigo la frialdad del padre, que procedía de la madre de este último?

Ingmar Bergman Marianne es diferente, la situación cambia y se rompe el ciclo. Se ha realizado una encuesta que revela que los padres que pegan a sus hijos han sido, a su vez, golpeados por sus propios padres. Es siniestro.

Jonas Sima ¿Por qué, en tu historia, la madre de Isak Borg sigue con vida? No recuerdo si en el filme se menciona su edad, pero debe de tener más de noventa años.

Ingmar Bergman Sí, debía de tener entre noventa y cien años. Un personaje casi mítico. Dice: «Estoy aterida de frío, sobre todo en el vientre, ¿por qué?». Yo tenía la impresión de que algunos niños nacían de úteros fríos. ¡Me parece un pensamiento innoble, unos pequeños fetos temblando de frío! Esta frase fue la que me incitó a incluir a la madre en la historia. Pero, normalmente, debería llevar tiempo muerta.

En la escena en que muestra los juguetes, Marianne la observa y comprende entonces la relación, el encadenamiento hereditario de la frialdad, la agresión y la repugnancia.

Torsten Manns ¿Crees que Marianne puede salvar a Evald?

Ingmar Bergman Sí, creo que es posible.

Torsten Manns Yo no lo creo…

Jonas Sima La paradoja está en que Marianne representa la afirmación de la vida un ser más cálido, más moderno, y que para ese papel hayas elegido una actriz que en sí misma no posee precisamente esas cualidades, y que en tus filmes siguientes has utilizado para encarnar unos tipos intelectuales más bien fríos…

Ingmar Bergman Ingrid Thulin es un instrumento formidable. Lo importante era hacer representar este papel a una persona sólida y fuerte, y que fuera capaz de expresarlo. Ingrid Thulin posee algo sustancial en su magnetismo, y eso es exactamente lo que yo quería. No todo el mundo estaba capacitado para enfrentarse a una personalidad tan impresionante como Victor Sjöström.

Ingmar Bergman Hay una debilidad general en mis películas de este período. Soy incapaz de representar la felicidad juvenil. Probablemente el problema radique en que yo nunca fui joven, solo inmaduro. Nunca tuve trato con gente joven. Me aislé y quedé aislado. Al tiempo que estaba letalmente deslumbrado por Hjalmar Bergman y sus artificiosas descripciones de la juventud. Esto se refleja en *Juegos de verano* y es el defecto más grave de *Fresas salvajes*.

El mundo de los jóvenes me era ajeno. Yo permanecía fuera y lo miraba. Por eso, cuando incorporaba un lenguaje de jóvenes en mis películas, utilizaba clichés literarios, un coqueto parloteo.

En *Hacia la felicidad* represento un acontecer que no solo quiere ser realista sino también fuertemente personal, con todas las exigencias de distancia y de visión global que ello

implica. Yo carecía de esa distancia respecto al material y por eso se derrumba el castillo de naipes.

Sueños de realidad

Peter Cowie En la pesadilla del principio de la película, una carroza fúnebre sin cochero desciende desbocada por las calles adoquinadas y bañadas por el sol del casco viejo de Estocolmo y se estrella frente al profesor. El ataúd se abre. El profesor baja la mirada, se ve a sí mismo dentro del féretro y es arrastrado a su interior. La secuencia evoca abiertamente la obra maestra de Sjöström acerca de los terrores de la mortalidad. *La carreta fantasma*.

Stig Björkman Hay sueños de los que uno quiere acordarse porque cree que tienen cierta importancia para uno mismo. Los relacionamos con nuestro «yo», con nuestro medio, los utilizamos, y de esta manera pueden ser influidos, orientados o modificados. Quizás ocurra igual en el cine. En un filme, uno se expresa de la misma manera en que se rememora y analiza un sueño interesante. ¿Eso explica y coincide, en tu opinión, con las teorías que se desarrollan sobre la génesis de un filme, a partir de su estreno? ¿Qué parte de estas teorías construye el propio realizador durante el trabajo? ¿Entiendes lo que quiero decir?

Ingmar Bergman Voy a intentar expresarme de la manera más concreta posible. Mientras escribo, estoy protegido y amparado de este razonamiento anexo. Prácticamente no existe, y creo que si existiera tendría la impresión de prostituirme, a mí y también a los demás. Me invadiría tal desánimo que no vacilaría un momento en abandonar inmediatamente el proyecto, por pura vergüenza.

Los actores cogen el material, el texto, en un plano muy distinto. Debido a su experiencia teatral, están acostumbrados a preguntar al autor y a estudiar su personalidad: «¿Por qué ha escrito esto y aquello?». Luego vienen a verme, me hacen preguntas, me comunican sus observaciones, que a veces son tan justas que me siento ridículo. Pero me defiendo diciendo: «¡No, te equivocas completamente! ¡No es como tú dices!». Pero, internamente, reconozco que soy yo quien se equivoca. Durante todo el proceso de creación cinematográfico, uno se defiende obstinadamente de este razonamiento anexo. Si me fío de mi intuición, sé que me guía bien y no necesito discutir con ella. Si comienzo a dudar, si comienzo a discutir, llego a unos conflictos personales tan tensos que abandono. Llego entonces a un grado de conciencia tan enfermizo de lo que estoy haciendo que ya no puedo proseguir. Después del trabajo, después del filme, pienso a veces en lo que he hecho, lo que he realizado, lo que he escrito. En lo que se refiere a *Fresas salvajes*, en cambio, era perfectamente consciente, desde el principio, de que el ingeniero Ahlman y su esposa eran unas caricaturas de Stig Ahigren y de su mujer. Por una razón misteriosa, Stig Ahigren se me había «cargado» como realizador. Y era mi venganza.

Stig Björkman Hay verdaderamente un episodio de *Fresas salvajes* del que uno se acuerda muy bien, pues constituye una especie de novelita aparte.

Ingmar Bergman Absolutamente «muerta».

Jonas Sima Está muy dramatizada. Es una escena amenazadora, una de las escenas más desagradables que he visto nunca.

Stig Björkman En este filme hay dos actores que jamás actúan en tus filmes, y supongo que los elegirías por motivos muy concretos…

Ingmar Bergman Gunnar Sjöberg se parecía a Stig Ahlgren y Gunnel Broström tenía la entonación necesaria. Por consiguiente, era por mí parte un acto voluntarlo, premeditado y voluptuoso a un tiempo. En cuanto al psicoanálisis, es cierto que también ha intervenido un poquito. El equipo de *Cahiers du cinéma* acababa de descubrir mis filmes, y yo no era completamente impermeable a lo que decía la crítica.

Peter Cowie El rodaje se completó el 27 de agosto de 1957. Unos meses después del estreno, Bergman se reencontró con un amigo de la infancia en Dalarna, quien le comentó que, mientras veía *Fresas salvajes*, empezó «a pensar en la tía Berta, que estaba sentada sola en Borlange». «No conseguía sacármela del pensamiento y, cuando mi esposa y yo regresamos a casa, le dije propuse invitar a la tía Berta por Semana Santa». Aquella, afirmó Bergman, fue la mejor crítica que le habían hecho nunca. *Fresas salvajes* ganó el Oso de Oro a la Mejor Película en el Festival de Berlín de 1958, y se estrenó en Estados Unidos el 22 de junio del año siguiente. Se convirtió en el mayor éxito de taquilla a escala internacional de Bergman hasta aquella fecha y obtuvo el Globo de Oro a la Mejor Película Extranjera y una nominación al Óscar al Mejor Guión en 1960, que confirmaron la eminencia del director y lo colocaron a la altura de Federico Fellini y Akira Kurosawa.

Padre, hijo, mentor

Ingmar Bergman En algún encuentro con medios de comunicación he explicado que no llegué a comprender el significado del nombre del protagonista, Isak Borg, hasta más tarde. Como la mayoría de las afirmaciones a medios de comunicación, es una especie de mentira que encaja bien en la serle de fintas más o menos hábiles que constituyen

una entrevista. Isak Borg = I. B. = Is («hielo») y Borg («castillo»). Era sencillo y facilón. Modelé una figura que exteriormente se parecía a mi padre pero que era enteramente yo. Yo, a los 37 años, aislado de relaciones humanas, relaciones que yo había cortado, autoafirmativo, introvertido, no solo bastante fracasado sino fracasado de verdad. Aunque exitoso. Y capaz. Y ordenado. Y disciplinado.

Buscaba a mi padre y a mi madre, pero no podía encontrarlos. Por consiguiente, la escena final de *Fresas salvajes* lleva una fuerte carga de añoranza y anhelo: Sara coge a Isak Borg de la mano y lo lleva a un claro de bosque iluminado por el sol. Desde allí puede ver a sus padres, que están en la otra orilla del estrecho. Le hacen señas con la mano.

A través de la historia fluye un solo tema, mil veces variado: carencias, pobreza, vacío, la falta de perdón. No sé ahora, y no sabía entonces, cómo suplicaba a mis padres a través de *Fresas salvajes*: Miradme, entendedme y —si es posible— perdonadme.

Erik Bergman ¡Sr. director Victor Sjöström! Permítame, como padre de Ingmar, enviarle un saludo respetuoso y mi más sentido agradecimiento por su brillante participación en la última película de Ingmar. Gracias también por todo lo que nos ha dado a Ingmar, a mí y a un montón de personas, incontables, a través del noble arte y la inspiración espiritual de toda su obra. Le estaré eternamente agradecido por las palabras de aliento y amistad que me dijo acerca de Ingmar cuando mi hijo era aún joven y yo albergaba mis dudas sobre él. Mi esposa me pide que le transmita asimismo su gratitud. Su siervo respetuoso, Erik Bergman, 4/1/58.

Ingmar Bergman Para mí Victor era una especie de imagen paterna, debido a la extraordinaria serie de grandes películas que había dirigido, que yo siempre había amado y

admirado. Nuestra relación era la típica entre un director y un actor, y él estaba soberbio en ese último papel. Al menos en *Fresas salvajes*, a la que aportó su inmensa autodisciplina, su sensibilidad y su deseo de hacerlo todo, incluso las cosas más difíciles, como la escena con el ataúd…

Trabajé con Victor Sjöström y tuve la oportunidad de hablar con él sobre su arte, sobre cómo rodó *La carreta fantasma* y su largometraje estadounidense. *El viento* [1928], así como *Ingeborg Holm* [1913]. Hablamos de sus pensamientos y de su manera de trabajar. Tuve el honor de conversar con este maestro, de escucharlo y grabar sus palabras. Y gracias a ello me sentí parte de una continuidad, de una gran tradición.

En el umbral de la vida/Tres almas desnudas

Nära livet (1958)

Una experiencia traumática y edificante

Ingmar Bergman Las películas ambientadas en hospitales siempre me han incomodado. Yo he estado enfermo y me he encontrado en el centro de las dinámicas representadas en un hospital… ¡Es la esencia de la vida! No hay necesidad de inventar un argumento lleno de mentiras; basta con escoger lo que se desee. Evidentemente, fue una delicia poder derribar los mitos en torno al «desespero y la felicidad de la maternidad», y todas esas patrañas sobre los aspectos físicos de la maternidad.

Peter Cowie *En la década de 1940, Bergman había estrenado dos de sus películas con Nordisk Tonefilm y, en 1957, el cineasta se ofreció a cumplir una obligación contractual realizando* En el umbral de la vida *para el estudio. A consecuencia de ello, con la excepción de su ayudante de dirección, Gösta Ekman, tuvo que trabajar con un equipo distinto, en el que destacaban el director de fotografía Max Wilén y el montador Carl-Olov Skeppstedt, que había montado* Noche de circo *para Bergman en la Sandrews. Wilén aportó al largometraje un aspecto*

naturalista, más suave y menos favorecedor que el enfoque expresionista de Gunnar Fischer. Ambientada por entero en una clínica de maternidad (en realidad, el hospital Karolinska de Estocolmo), la película despliega una austeridad deliberada por parte de Bergman, hasta el extremo de excluir toda música, salvo una canción nacional que suena en la radio en una escena.

El filme arranca con Cecilia Ellius (Ingrid Thulin) sufriendo un aborto y reuniéndose con dos futuras madres en el hospital, Stina Andersson (Eva Dahlbeck) y Hjördis (Bibi Andersson). Stina es una mujer sana y fuerte, pero su bebé llega con retraso. Hjördis ha intentado abortar de su hijo ilegítimo. Al final, Stina pierde a su bebé y Hjördis, pese a la negativa de su novio de permanecer a su lado, decide seguir adelante con su embarazo. Cecilia, cuyo marido se opone a la idea de tener descendencia, también reúne el valor para afrontar el futuro tras una visita de su cuñada.

El guión de Ulla Isaksson se basaba en un relato escrito por ella misma y titulado *Det vänliga, det värdiga* (Bondad y dignidad).

Marianne Höök Ulla Isaksson escribió su primer guión completo bajo la supervisión intensa pero amable de Bergman. El cineasta era consciente del potencial y las cualidades de Ulla. Había muchos elementos en común en el pasado de ambos. Los dos se habían criado en un hogar religioso, del que se habían apartado sin abandonar la religión, por ejemplo. Después de que Bergman se viera excluido por los autores modernos, sus contactos con escritores contemporáneos eran muy escasos. Ulla Isaksson se convirtió en «su» escritora y defensora a ultranza, atributos necesarios para colaborar con él.

Ulla Isaksson La vida encierra un secreto, la vida y la muerte, un secreto sobre cómo algunos son llamados a vivir mientras que otros son llamados a morir. Podemos plantear

preguntas al cielo y a la ciencia, pero todas las respuestas son solo parciales. La vida sigue su cauce, coronando a los vivos con tormentos y felicidad.

Producción

Ingmar Bergman Al mismo tiempo recuerdo que el asesor médico de la película, el doctor Lars Engström, me dejó estar presente en un parto en el hospital Carolino. Fue una experiencia desgarradora e instructiva. Es verdad que yo tenía cinco hijos, sin embargo nunca había presenciado ninguno de los partos (era así en esa época). Me emborrachaba o me quedaba jugando con mis trenes de juguete o iba al cine o ensayaba o filmaba o me dedicaba a señoras impropias. No me acuerdo muy bien. En todo caso, el parto fue espléndido y nada complicado. La madre era joven y robusta y dio a luz entre gritos y risas. El ambiente era casi alegre. Yo estuve a punto de desmayarme dos veces, y tuve que salir y darme con la cabeza en la pared para despejarme. Luego volví aturdido y agradecido.

Peter Cowie *Durante el rodaje en el hospital de Karolinska, la hermana de Bergman, Margareta, se hallaba en la planta superior, donde dio a luz a una niña. Cuando Bergman supo que había tenido una nueva sobrina, envió un enorme ramo de rosas*.

Bibi Andersson En *Fresas salvajes*, donde interpreté a la joven Sara, me sentía como el estereotipo de una mujer joven. Yo nunca he sido tan joven. Tengo más en común con la otra Sara del sueño del profesor. Ese mismo otoño, en 1957, filmamos *En el umbral de la vida*, e Ingrid Thulin y Eva Dahlbeck tenían papeles difíciles e interesantes. Yo me pasaba casi todo el día con los ayudantes de maquillaje, supongo. Ingmar estaba cansado, y tenía que comer, dormir y trabajar como un reloj. Lo mejor que podía hacer por él era

quitarme de su camino tanto como pudiera. No me resultaba demasiado divertido, porque yo siempre he sido muy exigente y nunca estaba segura de si lo hacía lo bastante bien. Hablando de *En el umbral de la vida*, Bergman comentó de pasada: «No entendía qué estabas haciendo. Tenías un papel propio de Harriet Andersson. Una chica dura. Pero tú eras tan diferente que pensé: “Será mejor que la deje seguir a lo suyo, la película no depende de ella”. Y entonces, no sé cómo, lo hiciste realmente bien».

Creo que me daba cuenta de que Hjördis era un papel concebido para Harriet, pero no tenía intención alguna de hacerlo de ese modo. Ella era brillante, pero me veía incapaz de imitarla. En la escuela tenía una amiga llamada Hjördis y la tuve todo el tiempo en la cabeza, así como mi propia relación con mi madre.

Críticas

Peter Cowie *La película se estrenó el 31 de marzo de 1958 y recibió grandes elogios por parte de la crítica*.

Jürgen Schildt Estimado director Bergman, nos ha adentrado en la sala de la maternidad, en una sala donde tres mujeres aguardan su momento de tres modos distintos. Está la señora Andersson, frustrada y con una alegría desmesurada por su embarazo, una mujer optimista. Y está la señora Ellius, de cuyo trágico destino los lloros de los niños son un recordatorio insoportable, una intelectual que ha sido ingresada por un aborto y se aterra a una idea fija: su esposo nunca quiso ese hijo. Y por último está Hjördis, la muchacha de campo que ha tenido una aventura con el dependiente de la tienda de comestibles y ha probado la quinina, el *brandy* y saltar a la comba para provocarse un aborto. Todo gira en torno a estas tres almas, sus padecimientos y su solidaridad tácita.

Creo que el vuelco de la alegría de vivir a la tragedia que interpreta Eva Dahlbeck constituye una de las actuaciones más loables del cine sueco. Y lo mismo puede decirse de la interpretación de Ingrid Thulin. Es feroz, desgarra y aflige con su muda desesperación. Y si estas dos actrices superan a la tercera, de nombre Bibi Andersson, no lo hocen por un amplio margen. Borda a la muchacha malhumorada y de carácter fuerte, consiguiendo que parezca alguien de carne y hueso. ¿Hasta qué punto son estos retratos obra de usted, señor Bergman, o de las actuaciones de las actrices? ¿Dónde acaba el talento y dónde empieza la instrucción?

Un sabio comparó una vez la genialidad sueca con el clima sueco: unos pocos y lastimeros días estivales, y el resto es oscuridad y frío. En ocasiones es usted oscuro y en otras brillante, y probablemente esté contando un montón de mentiras. Pero usted es uno de esos días de verano. Haga su equipaje, señor Bergman, y póngase en marcha. Engáñenos, diviértanos, miéntanos, porque el mundo quiere ser engañado. Saludos respetuosos de un observador distante. Jürgen Schildt.

Bengt Idestam-Almqvist *En el umbral de la vida* no es teatro llevado a la pantalla. Bergman expresa lo que quiere decir con imágenes, no con palabras, mostrando grandes primeros planos de rostros. Nos hallamos ante tecnología televisiva. Estamos ante *Doce hombres sin piedad*. No utiliza música, y apenas unos cuantos efectos sonoros. Todo el peso recae en los actores. *En el umbral de la vida* es engañosamente directa, pero un cineasta únicamente puede narrar una historia de forma directa cuando es capaz de emplear las herramientas como un experto y sabe lo poco que en realidad se necesita para crear tensión dramática en la pantalla, si se hace adecuadamente.

Carl Björkman *En el umbral de la vida* es la mejor cinta de Ingmar Bergman, y una de las mejores películas jamás

filmadas en Suecia. Ulla Isaksson le ha proporcionado un guión excelente al que él, como director, ha sabido sacar el máximo partido. No hay efectos artificiales, tan solo historias tan reales como la vida misma. En esta película uno está cerca de la vida en todo momento. Aunque se desarrollo íntegramente en un entorno hospitalario y en una sala de enfermos, es un soplo de aire fresco, porque está desprovista de todo estereotipo.

Bengt Forslund *En el umbral de la vida* ganó tres premios en la edición del Festival de Cannes de 1958. Ingmar Bergman obtuvo el premio al Mejor Director; Bibi Andersson, Eva Dahtbeck, Barbro Hiort af Ornas (que interpretaba a la enfermera jefe) e Ingrid Thulin compartieron el premio a la Mejor Actriz y Ulla Isaksson se alzó con el premio al Mejor Guión. Curiosamente, la película solo se menciona de pasada en el libro *Bergman sobre Bergman* y no aparece en ningún momento en su autobiografía. *Linterna mágica*. En los últimos pasajes de su libro *Imágenes*, Bergman cayó en la cuenta de que había omitido mencionarla también en sus páginas, de modo que decidió volver a verla para poder escribir sobre ella.

Peter Cowie *Pese a la críticas elogiosas y los galardones, la película quedó fuera de circulación tras su estreno inicial y rara vez se ha repuesto desde entonces*.

El rostro/El mago

Ansiktet (1958)

La santidad de los seres humanos

Peter Cowie Para entonces se había establecido ya un ritual anual: Bergman escribía su guión en la primavera, enviaba ejemplares a sus intérpretes y técnicos principales, y, normalmente, viajaba a Dalarna, al norte. Muchos de los implicados en la producción se reunían con él en el Hotel Siljansborg de Rattvik, donde Bergman les explicaba sus objetivos y debatían los pormenores del guión. Max von Sydow recuerda las palabras que pronunció Bergman cuando le propuso que interpretara a Vogler en *El rostro*: «Se me ha ocurrido una película sobre un mago que ha dejado de creer en sus poderes. ¿Te interesaría el papel?».

Corre el año 1846. El doctor Albert Emanuel Vogler, un hipnotizador y «mago» mudo, viaja a Estocolmo con su *troupe*, que incluye a su esposa, Manda (Ingrid Thulin), disfrazada de hombre. Los detienen en el puesto aduanero situado a las afueras de la ciudad y son llevados ante el jefe de policía (Tolvo Pawlo), el cónsul local (Erland Josephson) y un inspector médico llamado Vergérus (Gunnar Björnstrand). Vogler es acusado de charlatán y sometido a interrogatorios. La *troupe* pernocta en la casa del cónsul y ala mañana siguiente se ordena a Vogler que realice una actuación privada. Pese a que Vergérus habla con escepticismo de los

poderes del hipnotizador, siente escalofríos ante la prestidigitación de Vogler durante una autopsia que realiza en el desván. Justo cuando los funcionarios creen haber desenmascarado a su adversario llega el emisario del rey con un llamamiento para que Vogler actúe en palacio. Vogler pone rumbo a su nuevo destino con sus colegas, triunfante.

Bo Heurling *El rostro* fue una de las películas más polifacéticas de Bergman. La crítica del momento interpretó el filme de modos dispares, entre los extremos que la equiparaban a una versión fiel de una parábola cristiana o a una sátira amarga del Teatro Municipal de Malmö bajo su dirección. Otros destacaron que era prácticamente idéntica a la obra del autor británico G. K. Chesterton *Magic*, que Bergman había llevado a los escenarios en el Teatro Municipal de Gotemburgo en la primavera de 1947. Pero Bergman no se inspiró ni enuna ni en otra fuente. Más importante es el hecho de que constituye, por encima de todo, un intento de desembarazarse de una vez por todas de algunos recuerdos dolorosos que lo habían perseguido durante años. *El rostro* es además la última de sus películas donde los temas personales dominan casi por entero la narración.

Peter Cowie *Tras el tono documental de* En el umbral de la vida, El rostro *señala un regreso al ambiente teatral de* Noche de circo *y* Sonrisas de una noche de verano*. Con Gunnar Fischer una vez más tras la cámara, el rodaje dio comienzo el 30 de junio de 1958*.

Los actores

Ingmar Bergman Os acabo de decir que entonces trabajaba en el teatro municipal de Malmö. Era importante mantener la unidad y la homogeneidad de la compañía, y yo prometía un papel en mi próximo filme a todos, cosa que

después me planteó grandes problemas. ¡No sabía cómo salir del paso! ¡El único modo era hacer un fresco con un montón de personajes! ¡Y creo que todos los actores del teatro de Malmö hacen un papel en *El rostro*!

Åke Fridell Como actor, trabajas y trabajas con el único objetivo de obtener en algún momento de tu vida un papel en una película de Bergman. Trabajar con él en plato es como caminar en medio de la música. El análisis del papel se revela con solo conocerlo. Bergman abarca una parte tan amplia de la vida que influye en los actores por el mero hecho de existir. Trabajar con Ingmar es construir un personaje.

Erland Josephson En *El rostro*, Ingmar (a través de Max von Sydow) fue el mago y yo ejercía de representante de una sociedad que somete a la gente a escrutinio. En gran medida, los fragmentos en los que yo aparecía estaban impregnados de una especie de desapego hacia la vida real, hacia la vida emocional. Creo que son personas muy sensibles pero incapaces de experimentar sus sentimientos o de expresarlos. Las instrucciones de Bergman se limitaban a unos cuantos detalles sugerentes, indicaciones muy claras acerca del ritmo, y eso permite meterse en la piel del personaje mucho mejor que si te proporcionan un análisis pormenorizado de este. El diálogo era muy preciso.

Ingrid Thulin Los papeles de las películas de Ingmar Bergman tienen algo absolutamente especial. A menudo se ha dicho que escribe teniendo en mente a determinados actores, que les roba una parte de sus vidas íntimas y la muestra en la pantalla de celuloide. Es evidente que no es esto lo que ocurre. El contenido de las películas es definitivamente suyo; pero el papel que asigna a cada actor a menudo puede ser un matiz de esa persona. Es así como consigue que uno se sumerja en sus largometrajes a un nivel personal. El personaje te posee, se apodera de ti sin que

sepas exactamente cuándo o cómo. Realmente es como una especie de veneno invisible. Y es entonces cuando uno siente que su propia personalidad es tan insignificante y frágil que no puede cumplir los requisitos del papel. Uno desearía entonces asistir a un curso rápido de mejora acelerada de la personalidad antes de llegar al estudio.

Filmyheter Pero ¿el director no les ayuda en nada? Todo el mundo habla del poder diabólico que este hombre ejerce sobre sus actrices, de su capacidad de llevarlas donde él desea que vayan. ¿Qué tiene que decir a ello, Ingrid? (Ella ríe, por supuesto).

Ingrid Thulin No deberíamos sacar a colación ese tema de su poder diabólico. Evidentemente, es muy difícil decir algo sobre las sensibles relaciones que se establecen entre actriz y director. Sin embargo, hablar de un poder diabólico es abordar a Bergman desde una perspectiva demasiado simplista. ¿Por qué ridiculizarlo solo a él? El tema puede adquirir un sesgo tendencioso y artificial cuando delegaciones de grupos de estudios femeninos acuden al plato a presenciar el rodaje. Ingmar es un hombre agradable y tiene la capacidad de crear una atmósfera alrededor de su persona, exactamente el tipo de ambiente intoxicado que las mujeres adoran. Es como ver polillas revoloteando en torno al círculo de luz de Bergman. Entonces él despliega todo su encanto con un humor inmenso y una gran seguridad en sí mismo. Junto con Marilyn Monroe, es el personaje más desvergonzado de la industria cinematográfica.

¿Comedia o tragedia?

Jonas Sima Verdaderamente no ha envejecido, y casi había olvidado que era tan divertido.

Ingmar Bergman Desgraciadamente no es tan divertido como queríamos. El actor que interpreta al personaje cómico estaba siempre borracho, jamás recordaba sus frases, ni lo que debía hacer, y tuve que cortar un tercio de las escenas Cómicas, lo cual explica que el filme se haya convertido, para mi gusto, en algo demasiado serio.

Jonas Sima Hay un criado al que atan las manos, sale y se ahorca. La bruja que interpreta Nalma Wifstrand llega en aquel momento, y descubre al criado ahorcado. En el guión, en cambio, se dice que la bruja se acerca al criado, corta la soga y vuelve a darle el aliento de la vida. ¿Por qué suprimiste esta escena?

Ingmar Bergman En el filme, ella es algo más cruel de lo que yo había imaginado. Pero todo el filme en general es más cruel, más negro, más brutal de como yo lo había pensado.

Por otra parte, cuando fui a ver a Carl-Anders Dymling para intentar venderle mi idea, estaba muy reticente y dudoso. Le dije: «Mira, es una obra erótica, un juego erótico de cabo a rabo. Cuando el teatro llega a un pueblo, todo el mundo se vuelve loco, la gente se excita, y eso provoca una especie de salvaje erupción erótica». Lo que yo decía no era falso, era también, *grosso modo*, mi intención. Después, supongo que ocurrió algo a lo largo del rodaje…

El artista expuesto

Bengt Idestam-Almqvist Personalmente, siento una predilección especial por *El rostro*, principalmente porque Bergman expone un aspecto de su genialidad que rara vez se aprecia en su cine: la capacidad que tiene para evocar tiempos pasados y captar la atmósfera de un modo muy personal. En *El rostro* pinta un lienzo histórico, y retrata una época que se adecúa a la perfección a su temperamento: el

romanticismo y su doble cara, una dirigida a lo sobrenatural, lo secreto y lo subconsciente, y la otra, a los bufones y charlatanes. En segundo lugar, Bergman se centra en los problemas que rodean su profesión de manera simbólica, aspectos sobre los que ha escrito previamente en sus artículos, como el modo en que el artista se ve obligado a emplear ardides.

Ingmar Bergman *El rostro* gira principalmente en torno a Albert Emanuel Vogler y su Teatro de Sanación Magnética. Vogler fue en su día un idealista que trabajó siguiendo los pasos del gran Mesmer, pero ha acabado convirtiéndose en un charlatán y un prestidigitador. Llevo años dándole vueltas a la idea de Mesmer y sus trucos, pero no había resuelto el problema de llevarla a la pantalla hasta ahora.

Ingmar Bergman Pero el eje de la historia es naturalmente el andrógino Aman/Manda. Todo gira en torno a ella y su misterioso personaje.

Ella representa la fe en lo sagrado que hay en el hombre. Vogler, sin embargo, se ha rendido. Él hace un teatro miserable y ella lo sabe.

Manda es muy sincera en su conversación con Vergérus. El milagro ocurrió una vez y ella es su portadora. Ama a Vogler a pesar de ser muy consciente de que él ha perdido la fe.

El otro papel central, junto a Aman/Manda, es, no obstante, Johan Spegel, el actor. Muere dos veces. Igual que Agnes en *Gritos y susurros*, muere, pero se queda atascado en el camino. Spegel está muerto y, sin embargo, no está muerto:

«No morí. Pero ya he empezado a aparecerme. En realidad quedo mejor como fantasma que como hombre. Me he hecho convincente. Nunca lo fui como actor».

Él es quien descubre inmediatamente a Vogler. «¿Un estafador que necesita ocultar su verdadero rostro?».

La víspera de la gran sesión de magia de Vogler, por la noche, se encuentran por segunda vez: «se encuentran detrás del biombo, donde las sombras son más intensas, junto a la cortina adornada de constelaciones y signos secretos». Spegel tiene la cara vuelta hacia la pared:

«He rezado una oración en mi vida: úsame. Manéjame. Pero Dios nunca entendió qué esclavo tan fuerte y leal hubiese sido. Así que quedé sin ser utilizado. Por cierto, eso también es mentira. Uno entra paso a paso en las tinieblas. El movimiento en sí es la única verdad».

Es el mismo Spegel que antes ha dicho:

«Siempre anhelé un cuchillo. Un filo que sacase al aire mis entrañas. Desprendiese mi cerebro, mi corazón. Me liberase de mi contenido. Me cortase la lengua y el sexo. Una afilada hoja de cuchillo que me limpiase de toda impureza. Entonces el llamado espíritu se elevaría de este absurdo cadáver».

Puede sonar oscuro, pero era fundamental. Las palabras reflejaban un anhelo de lo *artístico puro*. Yo tenía la idea de que alguna vez tendría valor para ser incorruptible, quizá sin intención.

Era una reacción natural contra los demás elementos que hay en *El rostro*: el puterío, por ejemplo.

A menudo me parecía que yo estaba mezclado en una zorrería incesante, bastante divertida. Se trataba de atraer al público. Era *showbusiness* de la mañana a la noche. Me divertía, nunca me planteé otra cosa. Pero por debajo de esto subyace un fuerte anhelo que dejo formular a Spegel.

Peter Cowie Cinco días después de concluir el rodaje, Bergman expresó esta tensión interna mediante un diálogo publicado en el boletín informativo de la Svensk Filmindustri el 1 de septiembre.

Diálogo

Por Ingmar Bergman

—Buenos días.

—Buenos días. ¿Por qué tienes esa cara tan triste?

—¿Has leído mí guión?

—Sí, gracias. Lo recibí ayer, me senté inmediatamente y lo leí del tirón.

—¡Lo han rechazado! —Lo siento.

—Lo único que me apetece es gritar y gritar, sobre todo cuando pienso en toda la basura que se produce.

—Sé que estás enfadado, pero no comparto tu enfado.

—No, a ti te va bien.

—No mejor de lo necesario. Sé bien de qué va esta profesión nuestra. No pretendo olvidarlo, no cierro los ojos.

—¡¿De qué va?! Va de grandes finanzas, de flujos de caja y del desprecio generalizado hacia el arte.

—¿Sabes qué es lo que nos piden por encima de todo?

—¡Mentiras!

—Es una forma de expresarlo. Yo prefiero llamarlo entretenimiento.

—¡Entretenimiento!

—Estás lleno de desdén. ¡Pero piensa en ello! ¿Para quién trabajamos? Para el público. ¿Quién paga nuestras facturas? ¡El público! ¿Las exigencias de quién debemos satisfacer? Exacto, las del público. Del mismo modo que los artistas circenses hacen dobles saltos mortales en el aire por voluntad propia para complacer a su público, debemos arriesgar nuestras vidas y nuestra reputación para satisfacer las exigencias de los espectadores. Debemos interpretar nuestros números con tanta perfección, de manera tan peligrosa, tan terriblemente entretenida que nuestros espectadores se olviden de sí mismos, de sus parientes, de

sus barrigas y de sus impuestos. Si no conseguimos tal objetivo, no estaremos cumpliendo nuestro auténtico cometido.

—Pero ¿qué hay de mi guión?

—No es lo bastante entretenido, eso es todo.

—He sido demasiado honesto.

—Quizá. Puedes ser tan honesto como quieras o tan embustero como puedas siempre que logres que tus saltos mortales resulten interesantes.

—Odio al público, lo temo y lo adoro. Tengo una necesidad imperiosa de apaciguar, complacer, atemorizar, humillar e insultar. Mi adicción es a un tiempo dolorosa y estimulante, repugnante y satisfactoria. Esos miles de ojos, cerebros, corazones y cuerpos están presentes en todo lo que hago. Con amarga ternura les ofrezco todo lo que tengo o puedo conseguir, robar o mentir para obtener.

La incorruptibilidad del corrupto y la decencia de la prostituta. ¡Muy edificante! El artista como trapecista…

—Si sigues enmarañándote en palabras como arte y artista, te has equivocado de profesión. Deberías convertirte en crítico o encontrar otro trabajo adecuado para quienes desean conservar su inocencia.

—¡Pero el cine puede ser un arte!

—¡Desde luego! De vez en cuando, súbitamente, una película se convierte en una obra de arte, una reina de la noche que florece de forma espontánea e inexplicable tras años de espera y tal vez de anhelo.

—¿Es eso cierto?

—No lo sé, pero creo que sí.

Peter Cowie El rostro *se estrenó en Estocolmo en Navidades, en la tradición de muchas grandes producciones suecas, el 26 de diciembre de 1958. Casi nueve meses más tarde, recibió el Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia.*

«Actualmente el individuo se ha concedido en la forma más elevada, y en el mayor azote, de la creación artística. La más pequeña herida o el menor dolor del ego se examina bajo el microscopio como si tuviera una importancia eterna. El artista considera su aislamiento, su subjetividad, su individualismo casi sagrados».

—IB —Why I Make Movies—, *Horizon 3* (1960)

Humillación

Ingmar Bergman ¡No haces más que insistir en esa idea de la condición del artista y el romanticismo! Es muy posible que mis ideas sobre ese punto estén superadas. No lo sé. Existe una concepción más moderna del arte, de los artistas, de su situación, ya lo sé, pero el tema de la humillación es esencial. Es uno de los sentimientos que han marcado mi infancia, y del que mejor me acuerdo: la humillación, ser humillado, físicamente, con palabras o en una situación determinada.

Me pregunto si los niños no sienten de manera continua y muy intensa este sentimiento de humillación en sus relaciones con los adultos y con los otros niños. Por ejemplo, tengo la impresión de que a los niños les gusta humillarse unos a otros. Todo nuestro sistema de educación es, en realidad, una humillación, y cuando yo era pequeño eso era aún más evidente que ahora. El temor de ser humillado y la sensación de serlo me han ocasionado muchos problemas en mi vida adulta.

Esta fama de angustia todavía puede sobrevenirme hoy, por ejemplo, cada vez que leo una crítica, buena o mala. Una crítica puede ser extremadamente dura, sin ser por ello humillante, si yo siento que me aporta algo, que me enseñe algo y que el autor se dirige directamente a mí. Pero tanto

los elogios como las críticas negativas pueden parecerme a veces humillantes.

Hasta 1955, yo dependía muy estrechamente de la casa que me empleaba y, para mí, esas relaciones estrechísimas eran una forma de humillación. También me parecía humillante y ridículo, cuando era director del teatro Dramaten de Estocolmo, dirigirme al Ministerio de Educación Nacional y de Asuntos Culturales para explicarles a esos señores las cosas que yo había hecho. Tampoco me gustaba que los contables examinasen nuestros libros, buscando el gazapo en todas partes. Tenía la impresión de que yo sabía mucho mejor que todas esas personas cómo funcionaba el teatro, que ellos no sabían nada y que, sin embargo, iban allí a meter sus narices.

Humillar y ser humillado constituyen, en mi opinión, dos sentimientos que tienen una componente activa en todo nuestro sistema social, y con eso no me refiero únicamente a los artistas. Lo único que yo sé es cuándo y cómo sienten la humillación los artistas. Pienso, por ejemplo, que la burocracia que nos rodea está basada en gran parte en un sistema de humillaciones, lo que la convierte en uno de los venenos más terribles y más peligrosos que existen en la hora presente.

La persona humillada se pregunta constantemente cómo podrá humillar a otra persona, cómo podrá devolver la pelota, aplastar al adversario, paralizarle hasta conseguir eliminar en él incluso la idea de respuesta.

Jonas Sima El mecanismo de la humillación es, en muchos puntos, idéntico al mecanismo de la agresividad que cree les ideas de revolución social, de socialismo, y que conduce o la conciencia política. Pero en ti ese sentimiento ha tomado otras formas, más íntimas, creo, más personales. ¡Y son esas formas las que yo llamo románticas!

Ingmar Bergman Yo hablo de las cosas que conozco. He criticado vivamente el cristianismo, y en gran parte precisamente por el motivo de la humillación presente en él, fortísimo, es casi inherente al cristianismo. En algún momento del principio de la misa protestante se dice: «Yo, pobre pecada, que he nacido en el pecado y que he pecado cada día de mi vida». Y, de manera puramente atávica, vivimos y nos movemos en ese clima de castigo. Podría hablaros de eso durante horas. Es una emoción y una experiencia fundamentales. Claro está que la humillación puede tomar diferentes aspectos, pero creo poder decir que, dada mi situación y mi posición, he estado expuesto a todas las formas posibles e imaginables de humillación. ¡Y para completarlo, tampoco he dejado de humillar a otras personas!

Un encuentro con Ingmar Bergman

Por Jean Béranger

Tocado con su legendaria boina granate y con las mejillas oscurecidas por una barba de varios días que se hará más larga y espesa, Ingmar Bergman acaba de empezar a rodar su vigésima película, *El rostro*. Las tomas progresan a buen ritmo: apenas si tengo tiempo para plantearle mis preguntas entre una y otra.

Jean Béranger ¡Usted rueda diez veces más rápido que los cineastas franceses!

Ingmar Bergman Hace tiempo que caí en la cuenta de que la primera toma casi siempre es la mejor. Después, los actores se impacientan o se cansan: sus gestos y entonación

lo reflejan. Por eso, siempre que es posible, prefiero limitarme a realizar una o dos tomas.

Jean Béranger ¿Está completamente recuperado de su enfermedad?

Ingmar Bergman Estaba muy cansado. Es lo de siempre, la úlcera que tengo desde hace veinte años. Antes se dejaba notar cada primavera y cada otoño. Pero en los últimos dos o tres años solo me ha incordiado en la primavera. Eso sí, siempre en una fecha precisa: desde principios del mes de abril. Entonces la aprovecho en beneficio propio y me retiro al hospital. Y, durante mi recuperación, decido el foco de mi nuevo proyecto. Siempre tengo delante cuatro o cinco sinopsis y es precisamente durante esa época cuando escojo cuál de ellas debo acometer.

Jean Béranger Muchos de sus admiradores franceses sufrieron una gran decepción al no poder conocerlo a usted en Cannes.

Ingmar Bergman Yo también lamento no haber conocido a todos esos jóvenes críticos. Parecen sentir por el cine la misma pasión que yo. Todo lo que se escribe en su país acerca del cine me interesa enormemente. En ocasiones, incluso me sorprende. El modo de ver las cosas es tan distinto de un país a otro que los extranjeros extraen conclusiones sobre mi persona y mis trabajos que jamás se me habrían ocurrido.

En cualquier caso, ya sabe cuánto detesto los festivales y toda su pompa. Siempre he sentido pavor por lo mundano. La próxima vez que vaya a Francia lo haré como un individuo anónimo. Tras mi llegada le enviaré una nota y podemos ir juntos a la Cinémathèque [Française] y pedirle a [Henri] Langlois que nos muestre las numerosas películas europeas de los últimos años que no he tenido ocasión de

ver. Aquí la distribución es muy pobre: solo nos llegan producciones estadounidenses de forma regular.

Tras planificar la última toma de la mañana, nos dirigimos a la cantina del estudio. Ahora podremos hablar en privado durante toda una hora. Me entero por Bergman de que en la próxima temporada algunas de sus películas antiguas se enviarán a París.

Ingmar Bergman Admito que me molesta. Esos «paquetes» se exhibirán sin orden ni concierto, y a mí no me conviene que mis obras tempranas se proyecten antes que las últimas. No es que esté descontento con mis primeras películas. Sencillamente hay algunas que me gustaría no haber realizado o a las que, como mínimo, trataría de distinto modo.

Jean Béranger El invierno que viene un cine de París proyectará *Secretos de mujeres* [1952].

Ingmar Bergman Bueno, esa sigue gustándome bastante. Pero no ocurre lo mismo con todas mis primeras cintas: ahora descubro en ellas montones de lagunas y algunas puerilidades.

Jean Béranger Estuvieron influidas por la escuela francesa realista de preguerra, ¿no es cierto?

Ingmar Bergman Sí, sobre todo *Barco a la India* [1947]. Cuando tenía 18 años admiraba muchísimo a [Marcel] Carné y [Julien] Duvivier. Esas películas tenían para nosotros, los suecos, el encanto de lo exótico.

Jean Béranger ¿Y [Jean] Renoir?

Ingmar Bergman Por desgracia, la mayoría de sus películas nunca se proyectaron en Escandinavia y no he visto casi nada de él.

Jean Béranger Se han encontrado puntos de semejanza entre su filme *Sonrisas de una noche de verano* [1955] y *La regla del juego* de Renoir [1939].

Ingmar Bergman No he visto *La regla del juego*, y lo lamento muchísimo. Con ayuda de Langlois espero poder compensar todas las carencias de mi educación cinematográfica cuando visite París.

Jean Béranger ¿Cree haber estado influenciado por el neorrealismo italiano?

Ingmar Bergman Muy poco, salvo quizá en *Ciudad portuaria* [1948]. Aquí hemos visto muy poco cine italiano. La cinta que mejor recuerdo es *Umberto D*. [Vittorio De Sica, 1952].

Jean Béranger El año pasado me confesó que, de todas sus películas, su predilecta era *Juegos de verano* [1951], cosa que sorprendió a muchos de mis compatriotas, quienes consideran mejores cintas *Noche de circo* [1953] y *El séptimo sello* [1957].

Ingmar Bergman Prefiero *Juegos de verano* por razones muy personales. Hice *El séptimo sello* con el cerebro y *Juegos de verano* con el corazón. Una parte de mi juventud estará por siempre vinculada a esa historia, que en origen era un relato que escribí a los 17 años. La trama de *Tortura* [1944] también me resulta muy cercana por razones similares.

Jean Béranger En *El séptimo sello* se ha querido ver cierta influencia de *Orfeo* [Jean Cocteau, 1950].

Ingmar Bergman Considero *Orfeo* una de las películas francesas más bellas que se haya hecho nunca, al menos de las que yo he visto. Me gustó menos *La bella y la bestia* [1946], pues me pareció artificiosa. Pero hablar de una influencia alemana es desacertado. Los maestros suecos del cine mudo, imitados en su tiempo por los alemanes, son quienes me han inspirado, sobre todo Sjöström, a quien considero uno de los mejores cineastas de todos los tiempos.

Jean Béranger ¿En qué corriente de inspiración inscribiría *El rostro*?

Ingmar Bergman Si se quiere, en el ciclo de *El séptimo sello*. La trama se desarrolla en un entorno decimonónico. Un discípulo de Mesmer (Max von Sydow) se presenta ante una tranquila familia burguesa y empieza a realizar sus trucos de magia. Un médico escéptico le sirve de antítesis.

Jean Béranger Encontramos la misma dicotomía en *El séptimo sello*, y representada por los mismos actores.

Ingmar Bergman Por lo que concierne a Nalma Wifstrand, que encarnaba a la encantadora anciana dueña del castillo en *Sonrisas de una noche de verano*, se mete ahora en el papel de hechicera. Esta magnífica actriz tiene ahora setenta años de edad. Debutó en musicales hace más de medio siglo y continúa dando prueba de una vitalidad y un talento que podrían servir de ejemplo a muchas actrices jóvenes. El resto del reparto incluye a Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Lars Ekborg (el joven protagonista de *Un verano con Mónica* [1953]), Áke Fridell, Bengt Ekerot (que interpretaba a la muerte en *El séptimo sello*) y Birgitta Pettersson (que debutó con Ame Mattsson en el papel de niña en *Salka Valka* [1954]). Como en casi todos mis filmes, Gunnar Fischer se encarga de la dirección fotográfica (también es un fantástico ilustrador de libros infantiles). Y la banda sonora es de Erik Nordgren.

Jean Béranger En *En el umbral de la vida* no había música.

Ingmar Bergman Porque quería que la película exudara un estilo extremo. En cambio, *El rostro* será como *El séptimo sello*, donde en ocasiones la banda sonora de Nordgren tiene un tono de sufrimiento.

Jean Béranger ¿Le impusieron la temática de *En el umbral de la vida*?

Ingmar Bergman En absoluto. Me encantó el relato breve de Ulla Isaksson del que está extraída. Su temática se parece a la que yo había esbozado brevemente en

determinados fragmentos de *Tres amores extraños* [1949] y *Secretos de mujeres*, donde abordaba la ceremonia del nacimiento. Además, Ulla y yo estuvimos planeando realizar esa película durante dos o tres años.

Jean Béranger Si no me equivoco, su padre es capellán en la corte sueca. ¿Me permite preguntarle qué opina de sus películas?

Ingmar Bergman Mi padre siempre me ha otorgado una libertad absoluta para pensar lo que quiera. Es un hombre profundamente religioso, pero es consciente de que tengo que labrarme mi propio camino en la vida y nunca ha planteado ni la más mínima objeción a mis juicios. Mis primeros filmes los acogió con cierta indiferencia, pero le gustó mucho *El séptimo sello*. Sabe que nunca digo algo en lo que no crea sinceramente. Y también que creo en Dios, pero no en la iglesia, ni protestante ni de ningún tipo. Creo en una idea superior a la que llamamos Dios. Lo hago porque quiero y porque debo. Creo que es absolutamente necesario. El materialismo integral conduciría a la humanidad a un punto muerto desprovisto de toda calidez.

Jean Béranger Creo que su actividad teatral es también sumamente importante.

Ingmar Bergman Sí, se prolonga entre siete y doce meses. Cada invierno produzco varias obras para los teatros municipales de Malmö y Gotemburgo.

Jean Béranger Después de su filmografía, me gustaría enumerar todas las obras dramáticas que ha producido.

Ingmar Bergman Son demasiadas. Y sin duda cometería omisiones o errores cronológicos si elaboráramos una lista. Llevo más de veinte años produciendo obras teatrales. Empecé siendo aún estudiante. Pero he explorado sobre todo a Strindberg y, por lo que concierne al repertorio francés, siento una profunda admiración por Molière y, en particular, por *Don Juan*.

También siento una viva pasión por Racine, si bien no existe ninguna traducción satisfactoria de sus obras al sueco. Nuestro idioma suena muy extraño con los alejandrinos. Por otra parte, sí disponemos de traducciones excelentes de Shakespeare. He llevado a los escenarios Sueño *de una noche de verano, El mercader de Venecia* y *Macbeth* en tres ocasiones, cada una de ellas con una puesta de escena completamente distinta. De todas las obras shakespearianas la que prefiero sin ningún género de dudas es *Macbeth*.

Jean Béranger ¿Teatro o cine?

Ingmar Bergman Es difícil de decir. Son formas de expresión que son a un tiempo muy distintas y muy cercanas entre sí. Sin embargo, en cierto sentido creo que me decantaría por el teatro, porque permite un mayor control de las sutilezas mecánicas.

Jean Béranger ¿Cuántas obras dramáticas ha escrito?

Ingmar Bergman Unas 23 o 24, la primera de ellas a los 17 años de edad. Pero solo me han producido o publicado seis de ellas, entre las que destacaría *El día acaba temprano, Sobre mi miedo* y *Rakel y el portero de cine*, Por lo que respecta al resto, prefiero tenerlas guardadas en el cajón.

Jean Béranger ¿Para convertirlas en película algún día?

Ingmar Bergman No es muy probable. No creo que sean muy buenas… y además ahora tengo otras inquietudes.

Jean Béranger Se ha comentado que, tras su éxito en Cannes y en Berlín, ha recibido ofertas para hacer cine fuera de Suecia.

Ingmar Bergman Efectivamente, he recibido algunas y de todas las procedencias, de Francia, Alemania, Estados Unidos e incluso Rusia. Los alemanes querían contratarme para realizar *Casa de muñecas*, una adaptación de la obra de Ibsen. Los estadounidenses me propusieron que me

mudara a Hollywood para crear una adaptación de *Primer amor* de Turgenev. Pero a mí únicamente me apetece hacer cine en Suecia. Mire lo que les ocurrió a Sjöström y Stiller cuando se exiliaron. Un artista no puede expresarse plenamente y conmover al público de otros países, salvo permaneciendo atado a todas las peculiaridades de su tierra natal. Además, aquí mis productores me dan absoluta libertad. No siempre ha sido así. He tenido que luchar durante mucho tiempo para alcanzar esta posición privilegiada. A veces incluso he rodado obras por encargo, como en el caso de *Esto no puede ocurrir aquí* [1951]. Espero que esa película no se proyecte nunca en Francia. Es deficiente y vacua. También hago anuncios. El dinero no es para mí lo más importante, pero, como cualquiera, tengo que pagar mis deudas. Y, bien mirado, probablemente sea más honesto hacer anuncios que largometrajes que no te inspiran.

Actualmente se me considera una *rara avis*. Me resulta un tanto desagradable, pero no afecta a mi libertad de inspiración. Puedo hacer todo lo que quiera, todo lo que me apetezca. Gunnar Fischer y yo nos entendemos de manera intuitiva. Siempre trabajo con el mismo material; me conozco de memoria todos los pormenores de nuestros platos y laboratorios. Y en la misma línea, utilizo a la mayoría de los actores de mi compañía del Teatro Municipal de Malmö. ¿Por qué debería prostituirme en otro lugar? El aire que respiro es el que me ha permitido crecer y formarme como persona. ¿Por qué debería serie infiel?

El cine sueco por fin ha logrado recuperar sus secretos, perdidos durante mucho tiempo. No podemos permitimos volverlos a perder una segunda vez. Si los productores de otros países desean trabajar conmigo, que vengan a hacerlo aquí y encontraremos un terreno común de entendimiento con mis productores de siempre. Siento que aún tengo

mucho que decir, acerca del universo y la humanidad. Pero también creo que no podría decirlo bien sin hablar sobre Suecia y sobre los suecos.

El manantial de la doncella/La fuente de la doncella

Jungfrukällan (*1960*)

Tejemanejes espirituales

Peter Cowie *Pese a que su matrimonio no se celebraría hasta el 1 de septiembre de 1959 en la iglesia de Boda, en Dalarna, Bergman y su cuarta esposa, Käbi Laretei, convivían ya felizmente cuando pusieron rumbo norte en dirección a Dalarna para filmar* El manantial de la doncella *en el verano de 1959*. El manantial de la doncella *se inspiraba en una balada del siglo XIII sobre una joven virgen, Karin (Birgitta Pettersson), a la que tres bandoleros violan y asesinan mientras se dirige a la misa matinal. En el filme, los tres hombres buscan refugio en la granja del padre de Karin, Töre (Max von Sydow). Cuando este descubre que han asesinado a su hija, perpetra una sangrienta venganza, masacrando a los dos adultos y también al niño que ha participado en la atrocidad. Atormentado por los remordimientos, Töre se adentra en el bosque en busca del cadáver de su hija y promete erigir una capilla para expiar su pecado. En el punto exacto en el que Karin falleció brota de forma espontánea un manantial*.

Ingmar Bergman Dymling y yo firmamos un vergonzoso acuerdo. Yo quería dirigir *El manantial de la doncella*, que él odiaba. Él quería que me hiciese cargo de *El ojo del diablo*, título de la adaptación cinematográfica de la adquisición danesa, que yo odiaba. Los dos quedamos muy satisfechos de nuestro acuerdo pensando que nos habíamos engañado el uno al otro. En realidad, solo me había engañado a mí mismo.

Marianne Höök *El manantial de la doncella* se basa en una canción popular medieval por la que Bergman sentía predilección desde que estudió literatura en la universidad. Le atraían los fundamentos simples y sólidos del drama, la dicotomía inequívoca entre el pecado y la misericordia, entre la pureza y el crimen, pero sobre todo le atraía la crueldad. Esa atracción por lo morboso y lo cruel forma parte del imaginario que lo ha convertido en un artista tan brillante.

Bengt Forslund *En el invierno de 1958-1959, Bergman dejó el Teatro Municipal de Malmö tras seis años de éxitos. Se trasladó entonces a Estocolmo con su nuevo amor, la pianista Käbi Laretei, y fue contratado como director del Real Teatro Dramático (conocido como Dramaten). Desde fuera tal vez parecieran tiempos felices, pero a Bergman le costó habituarse. Le llegaban demasiadas solicitudes desde demasiados flancos*.

El Dramaten todavía no se había convertido en «su» teatro. No tenía la última palabra. La Svensk Filmindustri quería que realizara una nueva comedia, y así rodó *El ojo del diablo*. Ulla Isaksson estuvo dispuesta a continuar colaborando con él después del fenomenal éxito de *En el umbral de la vida* y se mostró agradecida porque Bergman le confiara la redacción del guión de *El manantial de la doncella*.

Marianne Höök (*El manantial de la doncella*) es una especie de atajo hacia la fe de Ulla Isaksson, que tiene mucho más fundamento que la de Bergman. El mensaje del filme es religioso; casi sentiría la tentación de calificarlo como teológico. El poder del mal en el ser humano es abrumador y nuestra voluntad no consigue doblegarlo. Nuestra salvación radica exclusivamente en la gracia de Dios.

Peter Cowie El rodaje dio comienzo el 14 de mayo de 1959 y se prolongó hasta finales de agosto. Muchos exteriores se filmaron en Styggfórsen, en Dalarna, a poca distancia de Rättvik, y algunos en la cercana Skattungsbyn. Había que resolver problemas a diario. Por ejemplo, según el guión de Isaksson, los retoños de los árboles comenzaban justo a brotar, pero ocurría que los árboles ya tenían hojas, de modo que Bergman continuó ascendiendo hacia el norte para encontrar nuevos exteriores. Para filmar la escena de Töre arrancando un abedul joven, el director de fotografía Sven Nykvist (en su primera colaboración integral con Bergman) aguardó a la luz del anochecer. Pero al visionar los fragmentos filmados dos días después cayó en la cuenta de que todo estaba silueteado: había penetrado demasiada luz en la película porque el primer ayudante de cámara había olvidado cerrar la cámara. Dos semanas después hubo que volver a rodar la escena.

Una página de mi diario

Mayo en Dalarna: rodaje de las escenas en exteriores de *El manantial de la doncella*.

Ingmar Bergman Una mañana lluviosa a principios del verano de 1959 nos reunimos alrededor de las siete y media junto a un arroyo cercano a un lago en el bosque. El calendario de filmación para ese día incluía varios primeros

planos de la gente de la granja que en la película acude al punto donde la hija de Töre ha sido violada y asesinada.

Habíamos tendido treinta metros de raíles para travelines sobre un terreno accidentado. Los electricistas estaban colocando los focos a lo largo de las vías. Los actores, las actrices, el equipo de maquillaje e incluso el director habían ayudado en esta labor para poder seguir adelante. Todos se pusieron en funcionamiento para entrar en calor. La temperatura rayaba el punto de congelación y de vez en cuando caía algún que otro copo de nieve entre la neblina grisácea.

Ese día nuestro equipo de exteriores estaba integrado por 22 personas vestidas con toda suerte de ropas: gabardinas, chubasqueros, jerseys de lana islandeses, chaquetas de piel, mantas viejas, gorras de deporte, capas medievales y los elementos más variopintos suministrados por la encargada de vestuario. El verano sueco en ocasiones puede ser gélido.

Sería una exageración definir el ambiente como alegre, pero tampoco estábamos alicaídos. Estábamos todos inmersos en esa sensación familiar única que se da típicamente entre los equipos de rodaje en Suecia.

Ensayamos la primera escena; las vías eran viejas e irregulares, y nuestros dispositivos para filmar travelines algo primitivos. Todo el mundo, salvo los que estaban ante la cámara, tuvo que ayudar con las cuerdas, los cables y los focos. Lo intentamos una y otra vez; las cosas mejoraron conforme pasaba el tiempo. Entonces la lluvia dio paso a la nieve. Seguimos trabajando y logramos elevar nuestro humor varios grados.

De súbito se abrió una brecha entre las nubes, el viento se detuvo y un rayo de sol penetró por ella.

Decidimos rodar.

Sin embargo, conforme los rayos entraban y centelleaban sobre la misteriosa oscuridad de aquel torrente en medio del

bosque y a través del verde transparente de los abedules suecos, alguien soltó un grito y señaló hacia el cielo.

Todo el mundo alzó la vista.

Y allí, sobre las coronas de los pinos, planeaban dos grullas con su vuelo majestuoso.

Lentamente y sin apenas aleteos, describían círculos sobre nuestras cabezas.

Abandonamos lo que estábamos haciendo y fuimos corriendo hacia la cresta de un collado que había sobre el arroyo para poder contemplar mejor a aquellas aves en pleno vuelo.

Permanecimos allí un rato largo, observándolas y señalándolas con el dedo. Finalmente las grullas acabaron por poner rumbo hacia el oeste y desaparecieron sobre el frondoso bosque en la lejanía.

Retomamos el trabajo de buen humor, encantados por esta experiencia.

Entonces empecé a darle vueltas a la siguiente idea: «Estaría bien contar con 150 000 dólares y sería muy agradable tener una vía para la cámara que no estuviera llena de baches y un camión para las cámaras que no chirriara, y aún sería más sensacional, aunque solo fuera por una vez, filmar una película con un presupuesto superior a 250 000 dólares, solo por vivir la experiencia de hacerlo. Pero, a pesar de todo ello, voy a rechazar la oferta de los americanos».

Me invadieron una felicidad y un alivio repentinos.

Me sentí seguro y en casa.

Buenas y malas noticias

Bengt Forslund *El manantial de la doncella*, la primera película de Bergman que ganó un Óscar, pertenece a ese

conjunto de filmes que Bergman luego menosprecia y prácticamente no menciona en sus autobiografías.

Ingmar Bergman Debo decir que *El manantial de la doncella* es un accidente de carretera. Es un filme bello, pero de una belleza que gusta a los turistas, y es una miserable imitación de Kurosdwa. ¡En aquella época solo soñaba con el cine japonés y yo mismo era algo samurái!

Torsten Manns Victor Svanberg escribió en la revista *Chaplin* que ese filme no era brutal, sino sentimental.

Ingmar Bergman Es un filme dudoso. Las motivaciones son deshonestas.

Jonas Sima Realizaste ese filme en 1959, y te valló un Óscar. Aquel año yo vivía en París, y en los medios críticos la reacción fue la misma que aquí. Pero hay que decir que los éxitos desmesurados de un artista siempre crean envidias. Provocan una reacción contraria, la competencia tiene que encontrar un blanco, alguien a quien poder fusilar, y tu filme llegó en el momento oportuno. Aquel año soplaba un viento anti-Bergman en los medios especializados, en los círculos de cineastas de todo el mundo…

Ingmar Bergman Fue entonces cuando Bo Wideberg escribió un divertido artículo sobre «el caballo de Dalecarlla del alma sueca a través del mundo». Era justamente con ocasión del estreno de *El manantial de la doncella*.

Jonas Sima ¡Lo que es extraño es que los representantes de la Nouvelle Vague primero te hayan «descubierto», llevado a las nubes y, un año después, hayan estado a punto de eliminarte!

Ingmar Bergman Sí, pero, en mi opinión, es una evolución lógica. Tomaron de mi obra lo que necesitaban, los impulsos que podía dar, y sobre todo el hecho de que se puede hacer un filme completamente solo, y que, palabra, hacer cine no es, en sí, nada del otro jueves… Después de esto, me dejaron plantado.

Jonas Sima Eso no es del todo exacto, pues dos años después volviste o conquistarles con *Como en un espejo (Sasom i en Spegel)*.

Ingmar Bergman No lo sabía.

Jonas Sima Creo que todo eso se debe a los dos filmes que acababas de rodar, *El manantial de la doncella* y *El ojo del diablo (Djävulens Oga)*, en 1960. Para el equipo de *Cahiers* esos filmes eran…

Ingmar Bergman ¡Unos filmes «muertos»!… Tenían razón. *El manantial de la doncella* y *El ojo del diablo* son unos filmes «muertos». Por muchos motivos.

Ingmar Bergman Escribí esos guiones sin comprender exactamente su significado. Después los rodé, y me parecía que esos filmes tenían cierta importancia en el momento, y para mí. Pero no entendía su sentido global, eso solo se me ocurrió mucho después, muchísimo tiempo después. Mi actitud respecto a lo que hago es bastante extraña, porque a menudo escribo un filme bajo una especie de abrigo, un capuchón protector. Prácticamente jamás analizo sobre la marcha, ni me pregunto por qué escribo eso o aquello, y qué es lo que estoy escribiendo. Racionalizo *a posteriori*, por así decirlo, pero la auténtica razón de mi trabajo solo puedo precisarla mucho más tarde. Me gustaría tanto poder decir: «En aquel momento, hice tal cosa, seguí directamente mi pensamiento y realicé mi idea de la siguiente manera, etc.». Pero ese no es mi caso. Mi camino ha sido titubeante, vacilante, he tenido en cuenta todos los aspectos de los problemas, lo que era posible, lo que era imposible. A menudo tengo unos deseos repentinos de realizar algo inmediatamente, sin esperas. Ahora, por ejemplo, me parece que uno de mis filmes más dudosos es *El manantial de la doncella (Jungfrukällan)*. De acuerdo, tiene secuencias rápidas, vivas, dinámicas, posee una especie de *appeal* cinematográfico. La idea de adaptar al cine la balada

popular *Las hijas de Maese Töre en Vänge* era buena en sí. Pero los problemas aparecieron después, unos problemas de tipo espiritual.

Yo quería hacer una especie de balada medieval, negra y brutal. Pero a lo largo de las discusiones que tuve con Ulla Isaksson, me salí de madre e hice intervenir la psicología en la historia. El primer error era la entrada de una idea según la cual la gente se curara. En el plano terapéutico puro quizá fuera válido, pero en el plano artístico no tenía ningún interés. Segundo error, la presentación de una concepción de Dios carente de todo análisis. La descripción de la violencia real podía pasar, pero el resto es verdaderamente espantoso. Pero, en aquel momento, yo pensaba que había hecho uno de mis mejores filmes. Estaba muy satisfecho, me gustaba mucho, y lo proyectaba con gusto ante toda clase de públicos. Vilgot Sjöman fue la única persona que se mostró verdaderamente reticente y muy crítica, por los motivos que acabo de mencionar. ¡Le dije que era un idiota y un resentido! Ese filme es un excelente ejemplo para demostrar que si las motivaciones de la obra son, sin saberlo, débiles y limitadas, pueden transformar progresivamente el aspecto del filme, y el resultado es completamente diferente de la idea original. Eso se debe a la incapacidad del creador de penetrar suficientemente en el tema que ha elegido.

Peter Cowie Tras el estreno en Suecia el 8 de febrero de 1960, *El manantial de la doncella* suscitó una enorme polémica en el país, que no hizo sino acrecentarse cuando se distribuyó en el extranjero. Algunos críticos acusaron a Bergman de sensacionalismo, histrionismo y violencia gratuita. La censura cortó la secuencia de la violación en varios países, entre ellos el Reino Unido y Estados Unidos, donde únicamente se suprimieron unos segundos. En 1961

Bergman ganó su primer Óscar con *El manantial de la doncella*, proclamada Mejor Película de Habla No Inglesa.

Entrevista radiofónica con Ingmar Bergman, 6 de febrero de 1960

Por Arne Ericsson

Arne Ericsson Esta entrevista con Ingmar Bergman tiene lugar apenas unos días antes del estreno de su último largometraje. *El manantial de la doncella*, y por ello considero apropiado empezar por hacerle algunas preguntas acerca de dicho filme. ¿Cuándo se le ocurrió la idea de la película?

Ingmar Bergman Hace muchísimo tiempo, en realidad. Estudiaba literatura en la universidad y había una asignatura llamada «Canciones del folclore sueco» que era terriblemente confusa y compleja. Le dediqué un tiempo considerable y encontré una trova titulada *Herr Töres döttrar i Vänge* [Las hijas de don Töre en Vänge]. Me fascinó, y nunca la he olvidado, de modo que cuando posteriormente empecé a trabajar de forma activa en el teatro, se me ocurrió que podía ser un buen tema para un *ballet*. Intenté suscitar interés por el material entre algunos coreógrafos, pero, por el motivo que fuera, no lo conseguí. Entonces, finalmente, mientras trabajaba en *Fresas salvajes*, se me ocurrió que podía convertirlo en una película. Fui a casa, leí el poema y, de repente, me acudieron a lo mente imágenes de algunos de los acontecimientos. Rápidamente telefoneé a Ulla Isaksson, que acababa de publicar *En el umbral de la vida*, y le llevé la canción (compuesta por 22 estrofas cortas]. La leyó y dijo: «Hagámoslo». Entonces tradujimos el

texto juntos, me refiero a que tradujimos los versos en imágenes. Parecía un proceso muy natural. Lo único que puedo decir es que parecía óptimo trabajar juntos, porque yo no quería que este manantial de la doncella se convirtiera en una proyección de esos dramas internos propios que procuro canalizar en todas mis películas. En esta ocasión quena abordar el tema con una objetividad y libertad absolutas. Por eso era de vital importancia que otra persona escribiera el guión y me proporcionara material virgen a partir del cual trabajar.

Arne Ericsson A menudo se ha negado a ofrecer cualquier tipo de interpretación acerca de su cine y se ha limitado a afirmar que ha retratado sus dramas internos en muchas películas, pero nunca ha proporcionado ninguna plantilla, ninguna solución para interpretarlos.

Ingmar Bergman No, no creo que eso sea cosa mía. Sería terrible si tuviera que interferir con los críticos e indicarles qué está bien y qué está mal. Resultaría aburrido tanto para ellos como para mí.

Arne Ericsson ¿Qué derecho tienen entonces los críticos a interpretar y aventurar explicaciones?

Ingmar Bergman Todo el derecho del mundo. Todo el mundo tiene todo el derecho del mundo a interpretar una obra como le plazca, tanto quienes la aceptan como quienes la rechazan. Para eso está, para provocarles una reacción. Si no suscitas ninguna reacción, la obra carece de sentido por completo.

Arne Ericsson Sin embargo, para poder interpretar algo se precisa un punto de partida, un punto de partida que en ocasiones requiere un conocimiento muy profundo de la persona que ha creado la obra. ¿En qué medida debe exponerse el artista?

Ingmar Bergman El artista se expone siempre en todas sus obras.

Arne Ericsson Me refiero a cuestiones personales, a su vida privada…

Ingmar Bergman No lo sé… Sabemos muy poco de Shakespeare, por ejemplo (y no es que quiera compararme con él), prácticamente no conocemos nada de su vida privada y, desde mi punto de vista, eso apenas influye en la interpretación de su obra. También creo que la interpretación de la obra de Strindberg, Ibsen o Moliére, de la obra de cualquiera, no tiene nada que ver con lo que sabemos que hicieron o con cómo se sentían en determinados momentos de sus vidas.

Arne Ericsson Pero concederá al menos que circulan muchas leyendas en tomo a su persona. ¿Está de acuerdo conmigo?

Ingmar Bergman Sí, hace mucho tiempo que la gente me ve como una especie de perro verde, así que, en cierto modo, ya me he acostumbrado y procuro no preocuparme de ello. Uno se volvería loco si se preocupara por algo así o si le importara de verdad lo que los demás piensen y digan sobre él.

Arne Ericsson Pero quizá sí tenga cierta importancia práctica. Por ejemplo, usted tiene… tiene reputación de ser un director increíblemente duro y estricto que exige una obediencia y una disciplina absolutas.

Ingmar Bergman Me basta con que las personas con las que trabajo y yo estemos en sintonía. Creo que eso es lo más importante de todo, que la gente con la que trabajo cuando ruedo una película para el cine o para la televisión o dirijo una producción teatral se sienta cercana a mí y que consigamos aparcar todos nuestros conflictos y divergencias, nos concentremos en el trabajo y avancemos todos en la misma dirección. Esto genera algunos conflictos, pero cuanto mejor sea la estructura y más claro el proceso, más fácil le resultará a todo el mundo caminar por la misma

senda. Todas esas leyendas de las que habla, todas esas chorradas sobre que soy un diablo, hay que tomárselas a mofa y sobrellevarlas con humor. La gente que se dedica a difundir este tipo de cosas, por lo general, no tiene nada que ver conmigo.

Arne Ericsson Usted defiende que el cine no es literatura; así lo ha explicado muchas veces. Pero, como cineasta y director teatral, seguramente la literatura le habrá influido. ¿Hay algún autor que haya sido especialmente importante para usted?

Ingmar Bergman Strindberg fue mi mayor experiencia literaria. Y aún hay obras suyas que me producen escalofríos. *Gentes de Hemsö* me apasiona. La he leído una y otra vez; el episodio de la cosecha, por ejemplo. Me encantaría llevar a los escenarios *El sueño*. Todas sus obras dramáticas son purificantes. Las producciones de Olof Molander han sido de vital importancia para mí en este sentido, su *El sueño* y *La saga de los Folkunga*.

Arne Ericsson Dice que Strindberg y las producciones que Molander hizo de sus obras han sido de extrema relevancia para usted. ¿Quiere decir con ello que le han influido?

Ingmar Bergman Oh, no. Todo lo contrario. Lo que quiero decir es que, como no existen en Suecia escuelas que formen en mi profesión, una situación lamentable, tuve que formarme de manera autodidacta, tuve que aprender mi oficio por mí mismo, cometiendo errores, desde cero. Sin embargo, considero que he tenido maestros de los modos más extravagantes.

Arne Ericsson Sin embargo, ¿no es la originalidad lo que busco a cualquier precio, como oigo con un valor intrínseco?

Ingmar Bergman Todo eso de la originalidad no es más que una patraña. O se es original o no. Es evidente que

todos nos influenciamos mutuamente, prestamos y tomamos prestado y experimentamos a los demás en todas las disciplinas artísticas, tanto vertical como horizontalmente. Eso de ofrecer algo enteramente nuevo a cualquier precio es una tontería.

Arne Ericsson Sé que la música es muy importante para usted, como forma recreativa.

Ingmar Bergman La música ha sido una enorme fuente de recreación y estimulación para mí desde la infancia.

Arne Ericsson ¿Y una fuente de inspiración?

Ingmar Bergman Siempre ha sido y siempre será una fuente de inspiración, porque... yo experimento el cine y el teatro en términos musicales. Podría decir, por ejemplo, que ninguna forma de arte tiene más en común con la música que el cine. El cine se construye en tomo al ritmo. Para empezar, afecta a las emociones, como la música. No entra a través del intelecto, sino a través de las emociones, ¿no le parece? El cine utiliza el ritmo del mismo modo que la música. Es un flujo constante de inhalaciones y exhalaciones.

Arne Ericsson Hemos hablado de literatura y música y de sus preferencias personales. Quizá nos ayudaría a entender un poco más su personalidad si me explicara qué opina de la religión.

Ingmar Bergman Los temas religiosos me resultan muy interesantes. Nunca dejo de pensar en ellos. Es un proceso continuo que se prolonga cada día, cada hora. Es algo que probablemente haya heredado y que nunca perderé.

Arne Ericsson Entonces ¿son temas que le inquietan de manera constante a un nivel emocional?

Ingmar Bergman ¿A un nivel emocional? Dios, no. Al contrario, me preocupan a nivel intelectual. Quiero decir que todo lo relacionado con los sentimientos y el sentimentalismo religiosos es algo que tengo muy superado;

al menos, eso espero. Para mí los problemas religiosos son de índole intelectual. Se me dispara la intuición y se me ocurre algo sobre tal o cual cosa, y entonces mi pobre intelecto intenta darle alcance, pero siempre se queda rezagado, intentando construir una especie de torre de Babel, paso a paso…

Arne Ericsson No, estas cosas son difíciles. Quizá no aclarase demasiado las cosas si le preguntara si se adhiere d alguna concepción concreta de la humanidad, basada en una teoría psicológica determinada…

Ingmar Bergman Se podría plantear así… Para mí, el libro de Eino Kaila *Persoonallisuus* [1934] fue una experiencia trascendental. En él, Kaila examina la teoría de la psicología de la Gestalt: cómo las personas viven de acuerdo con sus necesidades, sus necesidades aceptadas y rechazadas. Fue una lectura angustiante, muy perspicaz y muy angustiante, pero me pareció terriblemente acertada.

Arne Ericsson ¿Y le parece una base lo bastante sólida?

Ingmar Bergman Sí, es absolutamente fundamental.

Arne Ericsson Hablando de las personas que le rodean, del entorno en el que se crió, ¿significa mucho para usted ser sueco?

Ingmar Bergman Sí, muchísimo. Estoy tan terriblemente arraigado o este país que tengo escalofríos y retortijones de barriga en cuanto me subo a un avión rumbo al sur… Bueno, soy capaz de llegar a Copenhague sin que me salga un sarpullido, pero, si continúo avanzando, me quedo paralizado de miedo. Me resulta muy difícil vivir en el extranjero.

Arne Ericsson ¿Quiénes son las personas más importantes de su vida?

Ingmar Bergman Bueno, es un poco difícil hacer una lista sobre la marcha, porque se me ocurren… unas quinientas personas. Evidentemente, si empiezo por el

principio, mi madre y mi padre han sido sin dudo increíblemente importantes para mí. Y no solo porque son la razón de mi existencia, sino por su mundo y el mundo que ellos crearon y en el que yo me crié, contra el que posteriormente me rebelé, que malinterpretó profundamente y que retraté de una manera absolutamente siniestra en los primeros años de mi vida profesional. Pero ese mundo ha significado muchísimo para mí, por ejemplo en lo tocante a la exigencia que pongo en mi obra creativa. Esta educación de clase media-alta tan estricta me ha convertido en una persona meticulosa y de mente clara con una gran capacidad y voluntad de administrar el dinero razonablemente, y eso se lo debo a intentar vivir de acuerdo a un plan perfectamente definido que mis padres procuraron inculcarme; la exigencia de la verdad, sin esquivar nunca los problemas, sino tratando de superarlos. Y luego están todas las cosas que son increíblemente relevantes para cualquiera que escoge mi profesión, todas esas cosas que yo obtuve gracias a una educación que supongo que desprecié y consideré profundamente equivocada, y que ahora agradezco eternamente. Poco a poco estoy empezando a entender lo que todo esto ha significado, a un nivel muy interno. En mi hogar, durante mi infancia, se respiraba una robustez implacable contra la que yo, de manera natural y siendo como era una «mimosa» inmensamente sensible, me rebelé. Pero solo era por rebelarme contra algo, ¿comprende?, un muro por derribar, algo fantástico en sí mismo que los jóvenes de hoy en dio raro vez disfrutan, porque ahora hay que adoptarlo todo y no tienen ningún sitio… Me refiero a que las personas necesitan que se les planteen exigencias, necesitan algo, paredes para derribar y cosas a las que asesto puntapiés. Y esas cosas no pueden ser de otras personas, tienen que ser cosas de la mente; los ataques actuales contra objetos materiales se deben a la

falta de inquietudes espirituales que deban superarse y, si se superan, se hace por aburrimiento y desesperación y por toda clase de cosas; los jóvenes desesperan porque no tienen nada que los enderece, nada en lo que centrarse.

Una de las personas que más han significado para mí profesionalmente es Torsten Hammarén de Gotemburgo, a quien conocí cuando llegué de Hälsingborg (había dirigido el teatro municipal durante dos años). Llegué a Gotemburgo y permanecí allí durante cuatro años. Hammarén me enseñó muchísimo de teatro; yo no sabía prácticamente nada cuando lo conocí. No era más que un director artístico con una genialidad bastante normal. Me enseñó con mano dura. Lo considero uno de mis verdaderos maestros.

Luego, en mis primeros conatos de hacer cine, estuvo Alf Sjöberg, que realizó *Tortura*. Aprendí muchísimo de él, y no solo en tanto que cineasta, sino también sobre teatro. Podía hablar con él de teatro y era muy generoso con sus conocimientos.

Arne Ericsson Vi *Tortura* hace algún tiempo. La proyectaban aquí, en Malmö, y pensé que en la dirección había muchos rasgos típicos de Ingmar Bergman.

Ingmar Bergman ¿De verdad? Yo apenas la recuerdo. Hace mucho que no la veo.

Arne Ericsson Casi me dio la impresión de que Alf Sjöberg le permitió hacer a usted algunas cosas.

Ingmar Bergman Oh, no. Todo el mérito de la dirección de esa película corresponde a Sjöberg. A mí se me ha atribuido más mérito del debido. Luego Carl Anders Dymling, director de la Svensk Filmindustri, me acogió bajo su ala. Y Lorens Marmstedt me cuidó tras mi primera película, que fue un fiasco, y fue quien me enseñó de verdad el oficio, el oficio del cine, desde cero. Entre otras cosas, me enseñó algo imperativo: hay que contemplar el trabajo propio desde la distancia y con frialdad. Hay que verlo con

ojo crítico; hay que ser malvado con uno mismo en la sala de montaje, incluso cuando se visiona el metraje. Es un hecho básico. Y luego está Victor Sjöström, que significó mucho para mí. Otra persona a la que le estoy muy agradecido es Herbert Grevenius, que de hecho fue uno de los pocos que creyeron en mí como escritor y que siempre me apoyó como tal. En ese aspecto, mi trabajo ha sido muy inestable, por una razón clarísima: nunca encontré una forma literaria y me centré cada vez más y más en la dramaturgia y en el diálogo como formas de expresión. Él me apoyó en todo momento, me ayudó y me animó. Se lo agradezco inmensamente.

Arne Ericsson Ha listado a muchos de los considerados iconos culturales y ahora usted es uno de ellos.

Ingmar Bergman ¿Lo cree de verdad? Me parece una locura; solo por el hecho de haber rodado unas cuantas películas que se han proyectado aquí en Suecia y en el extranjero, me parece desproporcionado. Creo que este negocio del cine es algo muy efímero, no sé si me explico…

Arne Ericsson ¿No le parece que el teatro es aún más transitorio?

Ingmar Bergman Sí, pero de una manera más sana y compasiva, en cierto modo. Uno realiza una función y luego, transcurrido un tiempo, todo se olvida. Las películas siguen ahí, envejecen y se vuelven estúpidas y aburridas, y las divas parecen terriblemente estúpidas al cabo de unos años y la gente empieza a decir que la película ha perdido su agudeza. En mi opinión, un icono cultural es una persona que deja huella en la vida cultural de un país. Y diría que, si continúo haciendo cine otros veinte años y mis películas son cada vez mejores y encuentro una forma de expresión mía, o si de algún modo influyo en la industria del cine de todo el mundo, entonces sí me convertiría en una especie de icono cultural, pero esto no es más que el principio de mi

andadura y es posible que nunca llegue a más. Lo que creo que dejará atónita a la gente, pongamos de aquí a 25 o 30 años (la historia del cine es tan corta), será pensar que en nuestros dios uno misma persona escribía y dirigía sus películas. Creo que hay una tendencia creciente en esa dirección, que los películas, como los libros, serán cada vez más la obra de una persona, la expresión de una persona y, si he sido un pionero en ese sentido, me sentiré terriblemente complacido, pero esto es solo el principio.

«Siempre hay una tensión en mí entre mi impulso de destrucción y mi voluntad de vivir. Es una de mis tensiones más elementales, tanto en mi manera de crear como en mi existencia material. Cada mañana me despierto con una nueva cólera, una nueva desconfianza, un nuevo deseo de vivir».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

El ojo del diablo

Djävulens öga (1960)

Un amigo endemoniado

Peter Cowie *En términos de crítica y beneficios económicos, esta comedia no fue ni un éxito rotundo ni un fracaso catastrófico, sino que se situó a medio camino entre ambos extremos. El argumento se extrajo de un proverbio irlandés (¡inventado por Bergman!): «La castidad de una mujer es un orzuelo en el ojo del diablo». Satán (Stig Järrel), enfadado por el dolor que siente en el ojo, envía a Don Juan (Jarl Kulle) desde los infiernos a seducir a Britt-Marie (Bibi Anderson), la hija de un pastor que es la causa del problema por el hecho de seguir siendo virgen. Pablo (Sture Lagenvall), el ayudante de Don Juan, tiene la misión de seducir a la esposa del pastor (Gertrud Fridh), mientras que Don Juan intenta hacer lo propio con Britt-Marie. Sin embargo, esta lo derrota al confesarle que su presencia le provoca compasión, no deseo. Al darse cuenta de que se está enamorando de la bella muchacha, Don Juan abandona su misión y regresa al infierno con Pablo. En su noche de bodas, Britt-Marie le explica a su marido que jamás la ha besado ningún otro hombre. Se trata, lógicamente, de una mentira, porque besó a Don Juan. Y esa mentira sirve para curar el orzuelo de Satán*.

Ingmar Bergman La Svensk Filmindustri (SF) tenía en sus archivos una antigua y polvorienta comedia, escrita por un escritor danés y que creo que se titulaba *El regreso de Don Juan*. Y me pareció divertido intentar realizar una comedia a partir de *El regreso de Don Juan*. Me fui a Dalecarlia, era a finales de invierno o principios de primavera, y escribí el guión, antes de emprender el rodaje de *El manantial de la doncella*. El hecho de haber trabajado durante mucho tiempo en el teatro, y de haber escrito también algunas obras, me ha provocado siempre el deseo, que aún tengo, de escribir obras de teatro, pero verdaderas obras. Y entiendo por ello una historia donde la palabra mande. Naturalmente, es muy difícil fijar los límites del teatro y, claro está, caí en la trampa, y escribí una obra a la que de una manera u otra di una forma cinematográfica. Este filme tiene muchas lagunas, porque de hecho es una obra de teatro y una obra de teatro bastante mediocre.

Escribí de entrada un guión. Luego, hicimos *El manantial de la doncella* con Ulla Isaksson. Tiré el primer guión, y lo volví a escribir de cabo a rabo, o casi, lo cual explica el resultado, un filme incompleto hecho de cualquier modo. Pero entonces yo creía que era un filme importante.

El rodaje se presentaba bien. Se había contratado a Jarl Kulle. Y luego, antes del principio del rodaje, Jarl vino a verme y me dijo: «Mira, ese papel no es para mí, lo haré mal, tu Don Juan ya no es el joven seductor lleno de vida, es un hombrecillo viejo, gastado, carbonizado y trágico. No es mi tipo, soy incapaz de hacer el papel». Sus observaciones me parecieron ridículas. ¡Pero tenía razón!

Y, luego, realicé *El manantial de la doncella* en mayo y junio, me tomé un mes de vacaciones, e inmediatamente después comenzamos el rodaje de *El ojo del diablo*. El intervalo era demasiado corto.

Reponerse del rodaje de un filme lleva cierto tiempo, bastante. Y me parece que *El ojo del diablo* es deshilvanado, flojo, al menos en la forma. No quiero decir con eso que me avergüenza haberlo hecho, pero es la culminación de una serie de errores y equívocos. No obstante, tiene algunos fragmentos buenos. Es uno de esos filmes hacia los cuales no siento ningún cariño particular.

Peter Cowie *Su cine acababa de descubrirse en Estados Unidos y Bergman iba de comida en comida con una procesión de periodistas de Life, Newsweek y Time: «No me dejaban nunca en paz»*.

Torsten Manns En lugar de decir: «*El ojo del diablo* es un filme malo, intentemos analizar por qué, etc.», afirmas pura y simplemente que te faltaba la inspiración.

Ingmar Bergman Lo trágico de la historia es que solo después se ver si lo que uno acaba de hacer está bien y corresponde a las intenciones. Solo una vez supe desde el principio que el resultado sería malo, y fue con motivo de *Eso no ocurriría aquí (Sant Händer Inte Här)*. Pero, salvo esta excepción, siempre me he puesto a trabajar pensando que iba a realizar el mejor filme del mundo. Y es lo que sigo haciendo.

«Mis actitudes pueden ser a veces un poco pueriles. Infantiles. Pero si un artista pierde su gozo de jugar, creo que deja de ser artista».

—en: *Ingmar Bergman Directs* (1972), de John Simon

La ruptura con Gunnar Fischer

Ingmar Bergman En mi opinión, un director de fotografía debe tener dos cualidades fundamentales. En el plano técnico, debe ser absolutamente perfecto y también un

iluminador de primer orden. Segundo, debe ser un operador impecable. En mis filmes no quiero aprendices. Discuto con el operador, y juntos definimos los elementos que deban figurar en la imagen o plano que hay que rodar. Respecto a las cuestiones referentes a la iluminación, al contraste, etc., las discutimos en detalle antes de la fotografía, y luego es cosa del operador trabajar de acuerdo con el plan que hemos fijado. Para mí, la sugestión del cine viene de la combinación de ritmos y de caras, de tensiones y de dispersión. Pienso que la luz es determinante. Durante mucho tiempo he trabajado con Gunnar Fischer, pero poco a poco nuestras ideas fueron divergiendo, la afinidad, la sensación de contacto, la coordinación que considero necesaria en el trabajo se fueron relajando cada vez más, quizá debido, igualmente, al hecho de que yo mismo era cada vez más dominante, más tiránico, y tenía la impresión de humillarle. Mientras que con Sven Nykvist, que por naturaleza es un hombre muy reticente, jamás he tenido motivos para ser desagradable.

Pero creo que es prácticamente imposible decir de quién es la luz en una imagen, en una secuencia. Digamos que el impulso es mío y que su realización metódica, técnicamente perfecta, es obra de Sven Nykvist.

Una actividad amena

Bengt Forslund *El rodaje se inició en los platos insonorizados de Råsunda el 19 de octubre de 1959 y concluyó el 1 de enero de 1960*. El ojo del diablo se estrenó en Estocolmo el 17 de octubre de 1960. Bergman no asistió al estreno, pero envió la siguiente carta al público.

Ingmar Bergman ¡Querido e intimidante público! A veces me siento como si ya estuviera muerto y me hubieran disecado e incorporado en la colección del Museo de Historia

del Cine. Si introducen una moneda en la ranura, Bergman asentirá o negará con la cabeza.

Me preocupa mi cine... o mi jueguecito, como a mí me gusta llamarlo. Algunos escogerán tratarlo con grave seriedad, otros tal vez levanten un dedo amenazante o sacudan sus cabezas, y otros posiblemente vean Símbolos y Significados Ocultos, y aún otros hagan comparaciones o se enojen.

Eso es lo que ocurre cuando se acaba con todos los juguetes esparcidos por el suelo, avergonzado de uno mismo.

La idea (si es que la hubo) era deleitar a mi querido y temido público. Lo es desde hace mucho tiempo. He olvidado si la gente se ríe con mis bromas o si disfruta de mis antojos, Dios mío, uno hace algo serio y, si el público no emite ni un ruido, siempre puede consolarse pensando que lo ha conmovido, aunque en realidad lo haya aburrido. Pero ¿cómo consolarse si nadie disfruta de una comedia?

Los juegos son mis armas contra la comedia vacua de la fama; para mí, actuar es una parte esencial de la vida. Es una actividad muy seria. Espero que este juego les resulte ameno, mi querido y temido público.

Entrevista con Gunnar Fischer

Por Birgitta Steene

Gunnar Fischer, que empezó a trabajar en la SF en 1935, fue el director de fotografía principal de Bergman antes de la aparición de Sven Nykvist. Fischer y Bergman realizaron doce películas juntos, la primera de ellas *Ciudad portuaria* (1948) y la última *El ojo del diablo* (1960). Birgitta Steene

entrevistó a Gunnar Fischer el 28 de enero de 1977 en su hogar en Bromma (Estocolmo).

Primeros encuentros

Gunnar Fischer Conocí a Bergman en las oficinas centrales de la SF a principios de la década de 1940. Él solía andar por ahí; Stina Bergman [no son parientes] lo había apadrinado, por así decir. Lo primero que recuerdo de Ingmar es que estaba tumbado boca arriba en el suelo y llevaba unas enormes botas de agua. Tuvo los ojos cerrados todo el tiempo; nos escuchaba pero no pronunció ni una palabra, ni antes ni después. Ese fue mi primer encuentro con él.

Luego recuerdo que unos años más tarde, alrededor de 1945, Ingmar iba a realizar su primera película, *Crisis*. Yo hice algunas tomas de prueba y a ambos nos complacieron mucho, de modo que Ingmar propuso que colaborásemos en aquella cinta, pero la junta directiva de Filmindustri dijo que no, que no funcionaría porque éramos demasiado jóvenes e inexpertos. Fue una lástima.

Pero, unos años después, Ingmar iba a rodar *Ciudad portuaria* y yo me encargué de la fotografía. Ingmar me dijo sin más: «Solo recuerda que no vamos a comportarnos como dos chinos mandarines de esos que se hacen reverencias y se congratulan de lo bien que está todo, sino que tenemos que ser críticos el uno con el otro, y hacerlo sin miramientos, respeto ni solemnidad». Fue una regla que intentamos acatar. Al menos Ingmar lo hizo.

Birgitta Steene Fischer había sido ayudante de cámara con el legendario Julius Jaenzon, pero la persona que más le enseñó fue el cineasta danés Carl Theodor Dreyer, que lo eligió como director de fotografía para su *Tvá människor (Two People*, 1945).

Gunnar Fischer Mi mentor fue Carl Dreyer. Durante la guerra se trasladó a Estocolmo para rodar una película para la SF. No quería trabajar con un director de fotografía viejo con un estilo definido; quería a un novato y me propusieron a mí. Dreyer echó un vistazo a mi trabajo y comentó: «Bueno, hay algunas cosas buenas, pero también mucha leche y gachas». Se me grabó en el cerebro. Entendí que, si mezclas leche con gachas, obtienes una imagen difusa. En cierto sentido, Dreyer me dio impulso y es quien más me ha enseñado. Aprendí a separar la luz y la oscuridad. Dreyer me enseñó a iluminar un rostro y a definir bien el contorno de una cabeza; yo no sabía hacerlo, pero él me enseñó. También me llevó a ver una selección de películas; la mayoría de ellas eran muy malas, pero había descubierto una escena en concreto que le gustaba y quería mostrármela. De ese modo, me transmitió su gusto y este hizo mella en mí. Además, Dreyer se negaba a ceder, nunca he visto a nadie como él, ni antes ni después. No transigía con nada.

Birgitta Steene ¿Y Bergman sí lo hacía?

Gunnar Fischer Bergman quizá tuvo que hacerlo al principio, porque ocupaba una posición muy débil. Vivía con la soga al cuello; no sabía si volvería a rodar otra película o no. Fue [Carl Anders] Dymling, de la SF, quien le dio la oportunidad de continuar, porque la dirección de SF no albergaba grandes esperanzas con respecto a él. De modo que en ocasiones sí tuvo que ceder a imposiciones. Probablemente no siempre hiciera lo que quería hacer. Basta con pensar en *Un verano con Mónica*. La dirección de SF se escandalizó y la tachó de película pornográfica; de hecho, uno de los miembros de la ejecutiva dimitió en señal de protesta.

La SF consideraba que tenía más clase que otras productoras cinematográficas. Producían películas que eran

como champán, a ser posible con unos cuantos condes y barones en ellas, si bien podían condescender e incluir a algún que otro ingeniero, pero poco más. Podía haber un obrero, quizá, pero el resto tenía que ser clase alta, y no solo en las películas; trabajar para la SF otorgaba estatus social y cualquiera que abandonara la productora de manera voluntaria se tenía por un loco. Existía una consigna entre los miembros de la ejecutiva de la SF: nunca elogies a un empleado, porque entonces pedirá un aumento de sueldo. En Suecia quien es importante es el director, y algunos actores, por supuesto, pero el resto no significa nada.

La SF contaba con personal, tanto técnicos como artesanos, pintores, carpinteros y electricistas, que trabajaba para la empresa desde los tiempos de [Mauritz] Stiller y [Victor] Sjöström. Estos empleados llevaban la profesión en la sangre y aportaban una tradición de un valor incalculable, pero la SF no la sabía administrar bien. Tal vez la SF no sintiera el mayor de los desprecios por sus empleados, pero sin duda sí sentía la mayor de las indiferencias.

El Skandinaviska Banken era el propietario de la productora y la utilizaba sencillamente para desgravar. Todos los que trabajábamos allí considerábamos que carecíamos de valor profesional real para el banco, no éramos más que elementos en nómina.

Muy poco personal tenía contrato indefinido. El día antes de Navidades los despedían a todos y el día después de la Noche de Reyes, los volvían a contratar. Se quedaban en el paro durante tres semanas, año tras año. Pero seguían allí porque les gustaba su trabajo. Eran ancianos excelentes. Personas muy originales y reales, y tenían una ética profesional sólida que hoy en día ha desaparecido.

Birgitta Steene ¿Cree que esto era importante para Bergman?

Gunnar Fischer Sí, lo era. Ingmar se preocupaba por los tramoyistas ancianos. Era capaz de discutir y pelearse con todo el mundo, pero nunca con los empleados más viejos, jamás. Ingmar siempre ha sentido un gran respeto por las personas que conocen su trabajo y un gran desdén por los encantadores de serpientes. Los detecta como un halcón.

Tenía un ojo clínico para desenmascararlos. Si alguien intentaba marcarse un farol con él, nunca se salía con la suya. Por ejemplo, había veces en que nos encontrábamos visionando fragmentos y el decía que una toma concreta estaba muy oscura y el fotógrafo le respondía que el laboratorio podía arreglarlo fácilmente. Bergman sabía por supuesto que se podía arreglar, pero también sabía que el resultado presentaría un tono más claro que el resto de la secuencia. No es posible aclarar solo un rostro. Ingmar se ponía furioso con esas sugerencias. Era imposible engañarlo.

A pesar de todo, Råsunda tenía algo especial. Cuando se entraba en el estudio se percibía ese ambiente antiguo. Había mucha historia del cine en aquel lugar. En el suelo, por ejemplo, se apreciaban las huellas del incendio acaecido durante el rodaje de *La saga de Gösta Berlings* (1924). Y estaban todos los talleres y decorados viejos, y todo el vestuario y atrezo viejo. Fue triste que Råsunda desapareciera, que cerrara sus puertas.

Birgitta Steene ¿Cuándo comenzó el cambio?

Gunnar Fischer No lo sé exactamente, pero supongo que sería tras la muerte de Dymling [en 1961], cuando el banco se hizo cargo de todo y no quedó nadie del mundo del cine para tomar decisiones. Si el banco se encontraba con un directivo que no sabía dónde colocar, se limitaba a enviarlo a Råsunda. Poco importaba que no tuviera ni idea de cine. A lo sumo habría ido a ver un par de películas, y probablemente no sintiera excesiva estima por la profesión.

Rodaje en exteriores

Gunnar Fischer Ingmar y yo nos reuníamos muchas veces en el archipiélago. Diría que aquellas jornadas y la música fueron nuestros puntos de contacto. Pasamos muy buenos ratos en las islas, sobre todo durante el rodaje de *Un verano con Mónica*. El simple hecho de salir de Råsunda y dejar atrás a todos aquellos productores ejecutivos y jefes de banco suponía un gran alivio. Éramos una pandilla reducida y salíamos baratos. Solo estábamos Ingmar, la secretaria de continuidad, yo y un ayudante, un técnico de sonido, un electricista, un *attrezzista* y los actores. Los actores no cobraban demasiado por su trabajo, así que no importaba que nos tomáramos nuestro tiempo. Nos alojábamos en Ornó con Filip Olsson, un anciano sacristán y bellísima persona. Él y su familia abandonaron la casa rectoral y nosotros ocupamos su vivienda, todos juntos. Luego alquilamos una goleta vieja donde guardamos todo el material. Cada mañana, el patrón del barco y su esposa nos llevaban a un pequeño islote rocoso apodado «La Fortaleza» y rodábamos allí todo el día, hasta el anochecer. Filip Olsson venía a traernos la comida. Una vez a la semana Ingmar y yo viajábamos a la ciudad para vislonar el metraje. Un día descubrimos que el negativo tenía algunos arañazos, así que tuvimos que filmarlo todo de nuevo, pero en lugar de regresar a Ornó deprimidos, lo hicimos como un par de tipos felices por poder prolongar la estancia en aquel lugar. Fue un rodaje maravilloso que duró cuatro o cinco semanas.

Rodaje en el estudio

Gunnar Fischer La técnica sueca de rodaje en plató, con iluminación artificial en abundancia, acabó por convertirse en un fin en sí misma. Se utilizaban multitud de *flashes* y

focos de iluminación de fondo. Es una técnica que no puede usarse para rodar en exteriores, ya que no se puede iluminar por detrás. Así que si tenía que volver a filmar en el estudio, no utilizaría más la vieja técnica, sino que intentaría que pareciera que la habitación estaba iluminada con luz natural. Todo lo que filmé con Ingmar en plató tiene ese viejo aspecto de estudio, cosa que me hoy me desagrada. No me gusta la iluminación ilógica. Si hay una lámpara a la izquierda de un rostro, entonces la luz debe proceder de ese lado. Pero a Ingmar a veces le interesaba trabajar con escenas muy largas y complicadas, de modo que yo tenía que ceder mucho y colocar los focos donde podía y donde funcionarían para toda la escena, lo cual a menudo suponía renunciar a obtener el resultado que yo deseaba.

Birgitta Steene ¿Eran esas tomas largas algo especial para Bergman?

Gunnar Fischer Sí, lo eran. Hitchcock las había utilizado y supongo que eso azuzó a Bergman a hacerlo. Existía una especie de competencia entre Ingmar y Hasse Ekman para ver quién era capaz de realizar las tomas más largas. Hasse Ekman ganó porque rodó uno película donde yo usé una bobina de 300 metros íntegra. Y luego los dos se cansaron de competir. Resultaba complejísimo hacer aquellas tomas, tanto para los actores como para el resto de nosotros. ¡Solo con recordar todas las posiciones de los actores…!

Trabajar con Bergman

Gunnar Fischer Ingmar tiene que tener una sensación de control sobre las personas con las que trabaja. Tiene que sentir que su voluntad es determinante. Sus actores rara vez se rebelaban contra él, porque se consideraba todo un honor aparecer en sus películas. En algunas ocasiones, Ingmar podía llegar a ser bastante duro. Era habitual que estallara

en gritos repentinamente, y podía ser muy vejatorio. Era duro, porque exigía mucho, muchísimo. Cuando trabajabas para él no podías relajarte ni un momento, trabajabas bajo una tensión constante. En cierto sentido, eso quizá fuese muy bueno, pero en otro no lo era, porque ahí tenías a todo un grupo de gente que trabajaba con él y que, en realidad, temblaba de miedo al entrar en la sala de proyecciones cada noche para visionar el metraje del día. A veces uno salía de allí aliviado, pero otras salía destrozado. No creo que sea bueno trabajar bajo tanta presión. Te veías obligado a trabajar dentro de una zona de seguridad, no te atrevías a asumir riesgos, a desplegar ningún tipo de audacia, era como jugar al hockey en la zona de defensa todo el tiempo. Y así no se marcan goles. Me siento muy afortunado por haber colaborado con Ingmar, pero no creo que me gustase volver a hacerlo. Era demasiado.

La última película que rodé con Ingmar fue *El ojo del diablo*, en 1960. Todo fue mal desde el principio. Ingmar no se encontraba bien: tenía problemas estomacales. Y, sí, en términos generales, todo salió mal. Me pregunto si no perdió el control en aquella película. No sé si Ingmar necesitaba siempre un chivo expiatorio, pero yo lo fui en aquella película. La situación empeoró progresivamente y eso hizo que cada vez me sintiera más alterado, nervioso e inseguro. Así que no recuerdo esa película con excesiva alegría.

Diálogos patéticos y vacuidad superficial

Por Ernest Riffe

Bengt Forslund En 1960 Chaplin incluía un artículo especial anti-Bergman en el que cuatro de sus críticos más severos se desataban. Ernest Riffe era uno de ellos…

Ernest Riffe Ingmar Bergman ha traicionado nuestra confianza y se ha alimentado a cuerpo de rey de nuestros sueños y dudas existenciales. Ha apelado a nuestra compasión y hemos escuchado con sorpresa sus excusas y prevaricaciones.

Esto es los que nos dijimos a nosotros mismos: finalmente ha nacido una obra maestra, una prueba fehaciente de que nuestro anhelo no ha sido en vano. No han faltado quienes así lo han asegurado: grandes monedas de aspecto respetable se han puesto en circulación. ¡Qué riqueza, qué recursos de vitalidad artística y amplia humanidad!

Si Ingmar Bergman es consciente de la brecha que separa el valor ficticio de los méritos reales de sus productos, debe concedérsele el mérito de cierta sangre fría, a pesar de todo. Si no es consciente, que es lo más probable, el asunto es más serio, porque en ese caso Bergman no posee siquiera el virtuosismo de un estafador y debe caracterizársele como un sonámbulo espiritual.

A menudo se le ha acusado de falta de compromiso social, acusación a la que él da escobazo con declaraciones tan grandilocuentes como vagas de que sus inquietudes giran en torno a la relación del ser humano con Dios. Cree, por lo tanto, que este hecho erradica el problema de las injusticias materiales, de la opresión espiritual y de las convulsiones de nuestra sociedad. La impresión de honestidad y de franqueza temeraria con la que Bergman realiza estas declaraciones es en realidad una mendacidad consumada: un hombre que afirma que desea ser solo uno de los artesanos y artistas anónimos que construyen una catedral es hoy el cineasta del que más se habla en el mundo. Hay que reconocer que su pose es bella. Insinúa un

sufrimiento secreto por toda esta atención, un pesar conjurado por no crear *soli deo gloria* [«solamente para gloria de Dios»].

Bergman continúa hablando de su responsabilidad hacia su público, pero no se molesta en definir ese concepto arbitrario. Al mismo tiempo, película tras película, ofrece muestras de una profunda misantropía y falta de contacto con el entorno.

Sin embargo, lo que más extraño me resulta es oírlo afirmar que «cada película es mi última película» y que desearía «tener el valor para abandonar el ruedo a tiempo».

Son frases sin sentido, porque, si Bergman analizara sus productos y, sobre todo, si se analizara a sí mismo, hace ya mucho tiempo que habría descubierto su vacuidad superficial y la repetición casi compulsiva de formas y temas.

Cuanto más me ocupo de este raro ejemplar entre la rica abundancia de flora estéril de la historia cinematográfica, más cuenta me doy de que lo que veo no es más que la imagen de un actor, de un presentador de papeles.

He oído decir que Bergman es un director teatral sobresaliente. Este artista, insustancial por sí mismo, precisa de una obra literaria en la que envolverse, la autoridad de un escritor como punto de apoyo. Entonces, y solo entonces, es cuando afloran las mejores cualidades de Bergman: su perspicacia, su sentido de la musicalidad y su habilidad intuitiva para comunicar las impresiones más pertinentes a un actor.

En cuanto Bergman tiene que crear algo de manera independiente, insuflar vida a un relato propio o dar voz a sus propias criaturas, se confunde, pierde toda la originalidad y toda la fuerza, porque en su interior desconfía de sus intenciones. Debido a su falta de contacto con la realidad, sus inspiraciones son además pálidas y rancias; en

el mejor de los casos, sueños transformados, muy interesantes para un psicoanalista pero poco estimulantes para quienes requieren un alimento mental más sustancial. Consciente de esta carencia suya, Bergman recurre de forma consciente o instintiva a expresiones melodramáticas, diálogos patéticos y situaciones exageradas hasta el artificio.

Con una elegancia formal fluida, compone sus melodías anémicas, crea acordes agitados o efectos sutiles con contrapuntos: imágenes tonales vacías que nuestros sentimientos asocian con los grandes maestros. De hecho, la musa de Bergman es una mujer fría y perversa, experimentada, siempre consciente de las expresiones de las artes amatorias, pero vacía de amor, calidez y vigor real.

Si se quiere, podemos especular en torno a las razones concebibles para la complicación bergmaniano. Él mismo nos ha proporcionado unas cuantas pistas, entre ellas su miedo frecuentemente documentado, que él denomina «la necesidad del artista de complacer, ser querido y tener éxito».

Para un cineasta, estos motivos deben ser, por supuesto, especialmente palpables, porque trabaja bajo la amenaza constante de las represalias financieras.

Bergman, que no ha pertenecido a ninguna camarilla literaria ni se le ha considerado escritor en su tierra natal, ha padecido sin duda el desdén de sus colegas literarios.

Es consciente, además, de la enorme superioridad de las imágenes por encima de las palabras, de su capacidad de llegar directamente a las emociones. Y se ha aferrado a este medio de expresión del mismo modo que un náufrago se aterra a un salvavidas.

Bergman convierte la cinematografía en su propio medio de expresión a gran escala, y entonces ocurre lo más extraño de todo: en lugar de utilizar este medio pora

ofrecernos una experiencia cinematográfica innovadora, se deja llevar por ambiciones contenidas y nos sirve un engrudo seudoliterario. Película tras película, sombras fantasmales e irreales se deslizan por la pantalla mascullando diálogos elaborados extraídos de las producciones teatrales de Bergman pero traducidos a algo terrible y empalagosamente dulce.

Al final, esta manifestación continua de inseguridad artística transmite una sensación tan descorazonada que lo único que podemos preguntarnos es qué arrogancia absurda y desesperada puede inducir a este artista a seguir vagando por la jungla.

Al mismo tiempo, para mí, Bergman es un ejemplo sensacional de la diferencia entre un artista re-creativo y un artista creativo. También en esto Bergman tiene una enorme responsabilidad. Con su conocimiento de la expresión cinematográfica, podría haber puesto en contacto a su propia generación de escritores con el cine de una manera estimulante e innovadora. Pero, en una autoafirmación incomprensible, se ha construido su propio reino en la jungla y se ha autoproclamado rey.

Va siendo hora de que nos desembaracemos de esta figura fantasmal que tanto revuelo ha causado. No nos dice nada sobre nosotros ni sobre la vida que vivimos, ni sobre Dios. Ni siquiera nos habla de su propia insignificancia o grandeza. No es más que un testimonio aterrador del terrible declive de nuestro arte cinematográfico.

Bengt Forslund *«Ernest Riffe» era, de hecho, Ingmar Bergman*.

Cronología
1957-1961

Entrevista con Lennart Olsson

Por Peter Cowie

De niño, Lennart Olsson cursó secundaria en Hälsingborg y asistió a todas las producciones de Ingmar Bergman a partir de 1944. Recordaba cómo «rompían con todas las tradiciones». Entre agosto de 1954 y 1957 fue el ayudante de dirección de Bergman tanto en teatro como en cine.

El cautivador

Lennart Olsson En aquellos días, Ingmar trabajaba a toda velocidad. Tardaba entre seis y ocho semanas en preparar una producción teatral. Tenía contratados a varios actores, entre ellos Max von Sydow y Bibi Andersson. Y todos vivían en Malmö. También participaban en otras producciones. Ingmar dependía en gran medida de sus actores. Podía trabajar con quien quisiera, por supuesto, sobre todo después de haber alcanzado la fama internacional, pero les amaba como individuos, de modo que el ambiente en la sala de ensayos era siempre muy cálido; bromeaban como niños,

etc. y, *de repente*, todo el mundo se concentraba por completo en lo que debía hacer.

Ingmar siempre seleccionaba uno a uno a todo su equipo de rodaje. Dependía mucho de ellos a nivel individual y sabía que podía confiar en ellos. El ambiente general en los platos era muy importante para él, por eso le interesaba formar una especie de gran familia. Por las noches, tenía su propio archivo cinematográfico y encargaba películas de todo el mundo (la Svensk Filmindustri [SF] le ayudaba a conseguirlas). Una o dos noches por semana disfrutábamos de las películas juntos. Bergman sentía una fascinación especial por el cine de Alfred Hitchcock y tengo la impresión de que, cuando trabajaba en los platos, tenía la misma voluntad de Hitchcock (no al mismo nivel, pero digamos que sí en un plano psicológico) de que una producción debía ser emocionante, muy emocionante para el público. Bergman era consciente en todo momento de eso, y esa era su forma de trabajar. Profundizaba cada vez más en la situación cuando rodaba. La situación en sí misma lo estimulaba. Una suerte de hechizo se cernía sobre el estudio, porque a él lo rodeaba un halo de fascinación y magnetismo que lo hacía atractivo para todo el mundo.

Sonrisas de una noche de verano

Lennart Olsson Ingmar creía que, si no se anotaba un éxito con *Sonrisas de una noche de verano*, la SF lo despediría. Antes de eso no tenía una reputación internacional y *Sonrisas de una noche de verano* era una comedia. Nunca antes había rodado una comedia, salvo la secuencia del ascensor en *Secretos de mujeres*. Pero aquella secuencia resultó ser todo un éxito, y a él le sorprendió sobremanera, porque no la había concebido como una comedia. Le fascinaba el hecho de que la gente se riera en la escena de

Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck en el ascensor. Por ello, cuando SF se mostró reacia a invertir más fondos en sus sombrías cintas, Ingmar escribió esta comedia y SF dedicó a su producción prácticamente todo el capital de que disponía por entonces… Y se convirtió en un gran éxito.

Peter Cowie *Los exteriores de la casa se filmaron en el castillo de Jordberga, situado cinco kilómetros al sur de Malmö*.

Lennart Olsson Por entonces, Ingmar detestaba las escenas en exteriores; prefería rodar en interiores, porque eso le permitía controlar la situación. Sus largometrajes de aquella época narraban relaciones tan íntimas entre los personajes que sentía que las circunstancias al aire libre eran mucho más difíciles para él. Normalmente, cuando empezaba una producción se ponía muy nervioso. A veces se marchaba de repente, tras preparar una escena, porque le entraban náuseas, y yo tenía que reemplazarlo al mando de aquel enorme equipo.

Peter Cowie *El teatro de* Sonrisas de una noche de verano *estaba inspirado en el teatro de Ystad, al sur de Suecia, pero se replicó en el estudio*.

Lennart Olsson Ingmar siempre venía al plato a comprobar los nuevos decorados y olisqueaba, olisqueaba para captar el ambiente, lo palpaba. No le inquietaba la precisión de los detalles, simplemente entraba y podías ver qué sentía si el decorado era el adecuado. Explicaba a los decoradores exactamente lo que quería, hasta conseguirlo.

Creo que ocurría exactamente lo mismo cuando iniciaba una obra de teatro con sus actores. Primero tomaba una determinación sobre un enfoque para la función y luego reunía a unos diez actores en una sala y se lo exponía. Al cabo de unos minutos reinaba un silencio sepulcral en la estancia, como si todo el mundo estuviera sentado en la iglesia, escuchando con atención su modo de presentar su

material. Y así ocurría con todos los que trabajaban para él. Ingmar estaba tan convencido de su propia idea que podía convencer a los integrantes de su equipo de hacerla de tal o cual modo y lograr que la sintieran emocionalmente y lo ayudaran. Nunca daba órdenes para hacer algo. En su lugar, hacía sugerencias. Había una especie de alquimia mágica; apelaba a la fantasía de los actores. Describía a un hombre llegando lentamente a la sala y sentías la atmósfera que lo envolvía y veías al actor asimilando la idea, y entonces todo echaba a andar y luego a correr.

El séptimo sello

Peter Cowie *Antes de iniciarse el rodaje, Bergman dedicó mucho tiempo a localizar exteriores para* El séptimo sello, *llegando incluso a viajar a la zona de Skagen, en Dinamarca*.

Lennart Olsson Hay una iglesia fascinante que ha desaparecido en la arena, que se ha desplazado un buen trecho. Bergman pensó que el filme podía rodarse allí… pero no. De modo que fuimos a Öland [una isla en el mar Báltico] y luego a Skáne, porque a él le encantaba rodar en esa provincia, a causa de la luz. Según él, en primavera y verano, la luz de la zona septentrional de Suecia es mucho más suave.

Peter Cowie *Lennart Olsson nació en el norte de Hälsingborg, cerca de Hovs Hallar, una montaña que se adentra en el mar*.

Lennart Olsson Pasamos alrededor de dos semanas buscando una localización en Skáne. Sugerí que diéramos unas vueltas con el coche y nos detuvimos en Hovs Hallar. Ingmar dijo: «Rodaremos aquí».

Peter Cowie *Las tomas inaugurales de la película, en las que el caballero Antonius Block conoce a la Muerte y juega una partida de ajedrez con ella, se filmaron allí*.

Oído para el sonido

Lennart Olsson Ingmar sabía enseñar a los actores suecos a actuar frente a la cámara, era un experto en la modulación de la voz y siempre le fascinó el aspecto del sonido en el cine. Durante el proceso de montaje siempre pensaba en cómo respaldar la imagen con el sonido más adecuado. Generalmente un único sonido que proporcionara ese algo más al ambiente, la tercera dimensión de la película; era consciente de eso en todo momento. Incluso aquí en Malmö, para sus producciones teatrales, tenía tendencia a buscar el sonido correcto, sobre todo al principio de sus producciones, para atrapar al público. Casi siempre empezaba con el auditorio sumido en la oscuridad, luego levantaba el telón, se veía el escenario a oscuras, entonces empezaba a oírse un sonido en algún punto, un sonido muy concreto, y al final la luz iluminaba lentamente el escenario. De inmediato, con los segundos iniciales, había hechizado al público. Con Ingmar, como público, siempre sentías que estabas presenciando algo muy especial; siempre tenías la sensación de que con una apertura como esa quedarías cautivado sin más.

Peer Gynt

Lennart Olsson Encontró un modo de ensayar en el que me utilizaba. Empezaba a ensayar la primera semana, dando una pista de lo que quería, ponía los cimientos y luego se iba. No usaba guiones escritos, solo unas notas breves en sus libros. No podías separar lo que hacía del texto porque ya estaba *trabado* en su planteamiento, su forma, por así decirlo. De modo que yo tomaba notas en mi libro, luego Ingmar desaparecía durante dos semanas y la responsabilidad recaía sobre mí durante ese tiempo. Para

concretar todos los aspectos básicos, como cuándo debían sentarse los actores, entrar, etc., teníamos dos semanas, porque él opinaba que, como director, si permanecía dos semanas sentado viendo a los actores luchar con el guión, se cansaría de la obra; así que regresaba cuando esa fase de la producción había concluido.

Su manera de dirigir no dejaba lugar a la improvisación, pero no creo que los actores se sintieran frustrados por ello, puesto que su sistema les otorgaba una enorme libertad. Por ejemplo, en *Peer Gynt*, Ingmar fue muy permisivo con Max von Sydow para que se abriera como actor. Así, cuando Max hacía algo que Ingmar no tenía previsto durante los ensayos, este disfrutaba de ello y lo aplaudía. Era un ambiente muy creativo para un actor. El modo de interpretar una obra de Ingmar era tan personal que los actores tenían que aceptarlo, ya que, de lo contrario, todo el sistema creado por Ingmar se vendría abajo. Desplegando todo su carisma, Ingmar siempre lograba convencerlos de que *aquel* era el modo de hacerlo. No existía ningún conflicto al respecto.

Por supuesto, era un privilegio participar en una producción de Bergman, porque todo el mundo sabía que era un director tremendamente bueno. A Ingmar solo le interesaba su propia condición en el escenario. No hubo ningún conflicto con [Lars Levi] Laestadius, el director del teatro de Malmö. Ingmar venía en invierno, presentaba sus funciones, se marchaba y regresaba el invierno siguiente… Él mismo escogía las obras. Engatusaba a Lars Levi Laestadius, que era una persona muy inteligente y nunca oponía resistencia. A fin de cuentas, era un privilegio para él tener a Ingmar enla casa. Pero sí existían conflictos con los demás directores, puesto que, si había tres o cuatro producciones de Bergman durante una temporada, había que contar con entre cinco y ocho producciones más y, en cierto sentido, estas se embutían entre las funciones de

Ingmar. Pero ese es el precio que hay que pagar y no tenía sentido juzgar, como ayudante de dirección, si había algún conflicto o no. Ingmar formó a algunos buenos actores, pero no sé si dejó cadáveres en el camino durante ese periodo, porque yo no participaba en el proceso de toma de decisiones.

Una producción de Bergman constituía una especie de acontecimiento social en Malmö. Se notaba que el público se predisponía a encontrarse con algo difícil de digerir cuando asistía a una función de Bergman. Sabía que sería interesante en algún sentido, y eso le fascinaba. No siempre agotamos las entradas en las producciones de Bergman, pero nunca tuvimos una mala taquilla. Pero el teatro en aquel entonces siempre contaba con un buen público, incluso en el resto de las producciones. La función podía interpretarse en el escenario pequeño y contar con entre 5000 y 6000 asistentes. Eso ya no sucede ahora, a menos que se trate de un gran éxito. Pero opino que se trata de una evolución normal, puesto que la televisión no había llegado a Suecia cuando Ingmar empezó aquí. El cine era más barato, pero no demasiado. En el gallinero del teatro podían conseguirse entradas más baratas que para el cine. Ahora a la gente le preocupa más qué obtendrá a cambio de su dinero, porque tiene que pagar a canguros, las entradas son caras y hay espectadores que vienen de los alrededores.

Un modo de vida

Lennart Olsson Normalmente, después de una discusión, se disculpaba, y sus arrebatos de ira nunca respondían a cuestiones personales. Al fin y al cabo, Ingmar no es una persona mala; ocurría siempre que sucedía algo que lo irritaba. De hecho, yo siempre tenía la sensación de que cuando estallaba era por ambición: se irritaba y enojaba,

pero por ambición, porque quería conseguir algo. Estaba tan ansioso por conseguir lo que quería, y si alguien podía defender su propia postura en la situación, la aceptaba, pero, si no compartías tus motivos con él, entonces estallaba. Lo mismo ocurría con los actores: si le hablaban de su dificultad para hacer algo, se mostraba comprensivo.

El cine y el teatro eran su vida, así de sencillo. Llegaba alrededor de las nueve de la mañana y se marchaba en torno a las diez de la noche; vivía aquí, estaba involucrado en todos los asuntos del teatro y se mostraba entusiasmado con todo; era su vida.

Capítulo 4

EL ESCÉPTICO

Introducción

El esteta de la imagen

Ingmar Bergman Estaba harto de mi vida bohemia y me casé con Käbi Laretei, pianista de profesión en activo. Nos fuimos a vivir a un espléndido chalet de Djursholm, donde yo tenía la intención de vivir una vida burguesa y bien organizada. Todo fue una nueva y heroica puesta en escena que rápidamente se transformó en una nueva y heroica catástrofe. Dos personas en busca de identidad y seguridad se escriben mutuamente unos papeles que ambos aceptan debido a la gran necesidad de complacerse mutuamente. Las máscaras pronto se agrietan y a la primera tormenta caen al suelo. Ninguno de los dos tiene la paciencia de mirar la cara del otro. Ambos gritan apartando la mirada: «Mírame a mí, mírame», pero nadie ve. Los esfuerzos son inútiles. Las dos soledades son un hecho, el fracaso, una realidad no reconocida. La pianista se va de gira, el director dirige y al niño se le pone en manos competentes. Vista desde fuera la imagen representa un matrimonio sólido con cónyuges

exitosos. El decorado es de buen gusto y la iluminación está bien dispuesta.

Peter Cowie *La concepción que Bergman tenía tanto de la vida como de su oficio experimentó un cambio radical a comienzos de la década de 1960. Él y Käbi Laretei adquirieron una villa en el moderno barrio residencial de Djursholm, a las afueras de Estocolmo. Bergman describió su vivienda como «una estructura de madera rodeada por un jardín impenetrable tomado por la maleza de las mismas dimensiones que la plaza de Gustaf Adolf. La cocina es tan gigantesca como la de* La señorita Julie*, y en el salón cabría todo un apartamento. Jamás en mi vida había visto una casa que recordara tanto a una colosal caravana circense»*.

Las noches eran tranquilas. A Bergman le gustaba que Käbi le leyera en voz alta, sobre todo literatura rusa, incluidos, como no podía ser de otro modo, los relatos de Chéjov, y las biografías musicales tenían un papel relevante en aquellas veladas. Si la pareja salía, era para asistir a un concierto; Bergman conoció a algunos de los mejores músicos del mundo a través de Käbi, y estableció una relación cordial con Stravinsky, por ejemplo.

Su trabajo cinematográfico de esta época se encauzó por líneas ascéticas.

Mientras buscaba una localización en exteriores adecuada para filmar Como en un espejo*, Bergman desembarcó en la isla de Fårö, en el mar Báltico, frente a la costa sudeste de Suecia. El acceso a aquella diminuta comunidad estaba por entonces prohibido a los extranjeros porque el Ejército sueco tenía instalados en la isla sistemas de radar de máxima seguridad. «Es tan agreste, tan pura, tan gris y está tan torturada por los árboles —comentó Max von Sydow— que compone un fondo abstracto maravilloso para la mente humana».*

¿Cuándo una trilogía no es una trilogía?

Ingmar Bergman En el libro de Vilgot Sjöman sobre *Los comulgantes* aparece un razonamiento que apunta a una relación entre *El manantial de la doncella* y *Como en un espejo*. Allí dice que tengo el proyecto de realizar *Los comulgantes* como punto final de la trilogía iniciada por *El manantial de la doncella y Como en un espejo*.

Hoy considero esta reflexión como una forma de racionalizar *a posteriori*. Contemplo la idea de la trilogía con escepticismo. Surgió durante mis conversaciones con Sjöman y se confirmó cuando se publicaron en forma de libro los guiones de *Como en un espejo, Los comulgantes* y *El silencio*. Con la ayuda de Vilgot logré formular una nota introductoria que explicaba:

«Estas tres películas tratan de una reducción, como *En un espejo*: certeza conquistada, *Los comulgantes*: certeza desvelada. *El silencio*: el silencio de Dios, la huella negativa. Por eso constituyen una trilogía».

La nota se escribió en mayo de 1963. Hoy pienso que la idea de la «trilogía» no tiene ni pies ni cabeza. Fue un *Schnaps-idee*, como dicen los bávaros.

Ingmar Bergman Un hecho importante, del que no me di cuenta hasta mucho después, es que *Como en un espejo* pertenece a una fase temprana. El verdadero punto de ruptura se produjo entre *Como en un espejo* y *Los comulgantes*. Por desgracia, yo mismo provoqué este malentendido al presentar estas películas como una trilogía. No componen una trilogía. *Como en un espejo* se inscribe en un modelo anterior.

Después tuve que cambiarlo todo, descartar mi experiencia previa como cineasta y empezar desde cero. Es hora de erigir un muro divisorio entre estos largometrajes,

porque *Como en un espejo* es una película agotadora, demasiado sentimental y romántica. Contiene algunas secuencias maravillosas con Harriet, pero pertenece a la década de 1950.

Peter Cowie *Las tres películas de este periodo presentan un aspecto austero y una perspectiva pesimista. Bergman se despide del concepto dogmático de Dios como parte de la ética luterana. La imaginería ornamental y las declaraciones altisonantes de El séptimo sello, Fresas salvajes y El rostro quedan atrás. La llamada trilogía absorbió toda su energía creativa y durante 18 meses dejó de lado el teatro. A Bergman, además, le preocupaba la situación en la Svensk Filmindustri (SF)*.

Carl Anders Dymling, que durante veinte años había dirigido la productora y había sido el mentor de Bergman, falleció de cáncer en 1961 y no parecía existir un sucesor óptimo. Bergman y algunos directivos de mayor antigüedad de la SF constituyeron una especie de interregno. Los estudios, con 135 empleados en nómina, tenían que utilizarse, de manera que Bergman y Erland Josephson, bajo el seudónimo de Buntel Eriksson, improvisaron una comedia titulada Lustgarten (The garden of Edén)*. Incluso después de que Kenne Fant fuera nombrado director ejecutivo de la SF, Bergman continuó siendo una figura clave en la compañía, donde ejerció como «asesor artístico», tal como Victor Sjöström había hecho durante la década de 1940.*

A principios de 1962, la prensa recogió la noticia de que Bergman daría la espalda al cine durante todo un año y consagraría todas sus energías al estudio de la vida y la obra de Johann Sebastian Bach. Pero nada salió de ese sueño. En abril de 1962, Bergman ganó su segundo Óscar por Como en un espejo, *declarada Mejor Película de Habla No Inglesa. De hecho, su reputación en Estados Unidos se hallaba en su punto álgido. El salario que Bergman cobraba*

por los largometrajes que dirigía para la SF no era elevado (debía de rondar las 200 000 coronas o 35 000 dólares estadounidenses), pero la venta de su libro Four Screenplays *en Estados Unidos le reportó más de 10 000 dólares solo en la primera edición, y la editorial Simón & Schuster le urgió a publicar otros seis guiones (mucho antes de que estos aparecieran en Suecia). En Nueva York y otras metrópolis, sus primeras cintas se distribuían en salas dedicadas a estrenos. Y universidades de todo Estados Unidos dedicaban cursos monográficos a la obra del cineasta.*

El 14 de enero de 1963, Bergman fue nombrado director del Real Teatro Dramático de Estocolmo. La gestión del Dramaten resultó ser tremendamente exigente. En 1945, cuando el edificio contaba con un único escenario, tenía en nómina a 45 empleados: en 1954, con tres auditorios, los contratados no superaban los 56. Bergman dirigió el Dramaten durante tres años, en los cuales peleó con las autoridades para conseguir un mayor reconocimiento de la función del teatro. Cuando se unió al Dramaten en 1963, este recibía una subvención de en torno a cuatro millones de coronas anuales: cuando abandonó su puesto, en 1966, la cifra había ascendido a una cifra cercana a los diez millones. Una de las medidas revolucionarias que adoptó consistió en llevar a escena un ciclo de obras clásicas para niños; el Dramaten siempre había pasado por alto las necesidades de los jóvenes que podían sentir atracción por el teatro.

El silencio es oro

Ingmar Bergman Hace veinte años me operaron, fue una intervención insignificante, pero tuvieron que anestesiarme. Debido a un error me pusieron un anestésico demasiado

fuerte. Desaparecieron seis horas de mi vida. No recuerdo sueño alguno, el tiempo dejó de existir: seis horas, seis microsegundos o la eternidad.

La operación salió bien: durante toda mi vida consciente me había debatido en una relación con Dios dolorosa y sin alegría. Fe o falta de fe, culpa, castigo, gracia y condena eran realidades irrefutables. Mis oraciones hedían a angustia, súplica, maldición, agradecimiento, consuelo, aburrimiento y desesperación: Dios hablaba. Dios se callaba, no me arrojes de delante de ti.

Las horas que hizo desaparecer la operación me proporcionaron un dato tranquilizador: tú naces sin un fin, vives sin un sentido, el vivir es su propio sentido. Al morir te apagas. De ser, te transformas en un no-ser. No tiene por qué haber necesariamente un dios entre nuestros átomos cada vez más caprichosos.

Este conocimiento me ha proporcionado una cierta seguridad que ha alejado decididamente la angustia y el tumulto. En cambio, yo nunca he negado mi segunda (o primera) vida, mi vida espiritual.

Como en un espejo/A través de un vidrio oscuro

Sásom i en spegel (1961)

Papel pintado

Ingmar Bergman Un tema importante tanto en la versión literaria como en el guión terminado desapareció en la película. Me esforcé en darle forma, pero fracasé por completo. Birgitta Carolina se encuentra con un pintor en la pensión. En la historia original, el episodio se describe así:

«El salón de la señora Bolín era una habitación amueblada a la antigua. Había gruesas alfombras en los suelos, muchos cuadros con motivos italianos en las paredes, estatuillas, una alta estufa que dormía en una esquina, enormes sofás y sillones, una araña de cristal en el techo y tres ventanas, enmarcadas por pesadas cortinas drapeadas, que daban a una calle plantada de tilos. En una pared colgaba un reloj que tictaqueaba majestuosamente, encima de una panzuda cómoda había un pequeño péndulo de rápidas y tintineantes pulsaciones, y en la repisa de la estufa había valiosos adornos, caracolas y fotos que contaban la historia de la familia Bolín desde hacía cien años.

»—Dentro de un ratito saldrá el sol y entonces te enseñaré algo muy extraño —dijo Andreas con seriedad—.

Algo que nunca deja de sorprenderme y de llenarme de una mezcla de veneración y terror hacia esta vieja habitación y todas las demás habitaciones viejas donde han vivido personas juntas durante mucho tiempo. Pero espera. Ahora mismo sale el sol al final de esta calle y entra aquí. Mira, mira. ¿Ves?

»Señaló ansiosamente la pared.

»—¿No ves en la pared? ¡Ahí! ¡Y ahí! ¡Y ahí!

»—No —dijo Birgitta Carolina—, no veo nada.

»Entonces la acercó a la pared donde brillaba el rayo de sol.

»—¿Ves ahora? —dijo, y su voz temblaba un poco—. ¿Ves aquí? Y ahí y ahí.

»Ya antes ella se había fijado en que et empapelado tenía un dibujo raro, pero ahora de pronto descubrió que se transformaba cuando el sol lo acariciaba y que aparecían una multitud de caras a la luz del tembloroso rayo de sol.

»—¡Lo veo! —susurró Birgitta Carolina.

»—Sí, es muy extraño —dijo Andreas.

»Después no se atrevió a decir más para no interferir en esta misteriosa escena. Después de unos minutos no solo había caras en el rayo de sol, sino que llenaban toda la pared, había cientos, quizá miles.

»Y en el silencio, Birgitta Carolina oyó un coro de voces susurrantes. Eran débiles y lejanas pero las distinguía con claridad. Todas hablaban a la vez, algunas reían, otras lloraban, algunas parecían amables, otras duras e indiferentes. Había voces añosas, voces de niños, voces de mujeres jóvenes y quejumbrosas voces de viejos, ahí retumbaban las voces de bajo de los directores y los afables relinchos de los señores. Era como una música irreal que subía y bajaba como el oleaje rompiente de un mar infinito.

»—Es como si esa pared empapelada fuese una placa fotográfica —dijo Andreas—, y esta habitación una cámara

mágica. Toda persona que ha estado en este cuarto ha sido retratada. Ahora vas a ver —dijo, y se la llevó, y señaló una cara boquiabierta, semivuelta, que era la suya.

»De pronto todos los relojes dieron las cinco y media y un camión de basura pasó por la calle haciendo ruido, la luz del sol se apagó, las caras desaparecieron, las voces se callaron y la habitación recobró su aspecto de salón burgués de un tiempo irremediablemente perdido».

Esta escena figuraba en el guión de *La prisión*. Trabajamos como chinos en esta escena, pero éramos incapaces de realizarla técnicamente, porque no sabíamos ni cómo empezar. Hicimos montones de pruebas, y finalmente Lorens Marmstedt se puso nervioso y nos dio a entender que ya era hora de acabar con ese jueguecito que costaba mucho dinero. Y suprimimos la escena.

Pero ya sabéis qué ocurre, las ideas, las imágenes que os marcan y que os inspiran quedan, no se van nunca. Y algo más tarde, se me ocurrió la idea de hacer un filme sobre una persona que, de la manera más natural del mundo, entra y se funde en un papel pintado, y luego sale. Pensé inmediatamente en Harriet Andersson para el papel. Yo veía una puertecita en la pared, esta puerta le permitía penetrar en otro mundo, y luego salir de él y volver al mundo real. Evolucionaba sin el menor problema entre ambos mundos. Poco a poco, ese mundo real con las mesas y las sillas se hacía cada vez más irreal, mientras que el otro mundo comenzaba a dominar. Era la idea inicial. Luego —esta era nuestra intención— tenía que transformarse súbitamente, metamorfosearse y convertirse en uno de los rostros de papel-pintado, y desaparecer en el dibujo. Pero al preparar el filme lo que más me interesaba era el drama humano, una persona que está a punto de perecer, describir su enfermedad, y las imágenes referentes a esa enfermedad.

Por una vez me parecía importante dejar de lado las preocupaciones artísticas y dedicarme a la tragedia humana. He ahí cómo nació esa obra, pues se trata de una obra de teatro. Es una obra de teatro que no se atreve a presentarse como tal, eso es innegable. Es una serie de escenas distintas yuxtapuestas. El elemento cinematográfico de ese filme es muy reducido.

Peter Cowie *Cuatro personas emergen del moral anochecer. Karin (Harriet Andersson), la hija, padece esquizofrenia y acaban de darle el alta del psiquiátrico. David (Gunnar Björnstrand), el padre, es un novelista que desde la muerte de su primera esposa ha continuado su carrera a expensas de su familia, Minus (Lars Passgárd), el hijo, presenta el típico comportamiento cohibido adolescente hacia el sexo y le molestan las bromas de su hermana mayor. Y Martin (Max von Sydow), el esposo de Karin, oculta su anhelo de libertad bajo una actitud estoica y algo paternalista hada aquellos menos capaces de hacer frente a la angustia de vivir*.

En el transcurso de 24 horas, Karin cobra conciencia de que su padre la explota para su trabajo y planea utilizarla como personaje de una futura novela. Mientras David y Martin viajan al continente en busca de avituallamiento, Karin seduce a Minas en los restos de un barco naufragado cerca de la casita de verano. Luego sufre un brote e imagina que Dios, bajo la forma de una araña gigantesca, viene a por ella. David, a quien Martin castiga por su egotismo, pide ayuda a su hijo y, en la última frase de diálogo, Minus mira a la cámara y exclama: «¡Papá me ha hablado!».

Harriet desatada

Peter Cowie *Bergman y Harriet Andersson llevaban seis años sin colaborar. Ella se había concentrado en construir*

una existencia doméstica y en 1960, justo antes de empezar a trabajar en Como en un espejo*, había dado a luz a su hija, Petra*.

Jan Lumholdt *A menudo ha descrito el filme* Como en un espejo *como un baño purificador.*

Harriet Andersson Creo que nunca he sido tan feliz como lo fui entonces. Me fascinaba interpretar a aquella mujer enferma, utilizar mi registro negativo y darlo todo frente a la cámara; gritar, delirar y fingir ser esquizofrénica. ¡Volvía a estar en activo! Y entre gente que me abrazaba; cuanto más gritaba, más fuerte me abrazaban.

Jan Lumholdt Bergman calculó el calendario a la perfección.

Harriet Andersson ¡Eso es quedarse corto! Tiene un sexto sentido y ha hecho un pacto con el diablo. Yo le había escrito, así que supongo que pensó: «Podría darle trabajo en esta película». O tal vez creyera que había que salvarme del aburrimiento.

Jan Lumholdt ¿La considera su mejor experiencia cinematográfica?

Harriet Andersson Sí, diría que sí. Se abrió la jaula. Volví a encontrarme entre mis amigos, gente que me hablaba.

Rodaje del guión

Peter Cowie *Arne Ericsson, periodista del diario Sydsvenska Dagbladet, solfa coincidir con Ingmar Bergman en el Teatro Municipal de Malmö. El periodista acudió a la pequeña isla de Fårö, cuya población vive de la pesca y la cría de ganado ovino, para presenciar el rodaje*.

Arne Ericsson En su momento comprendí que debía de tratarse de una película bastante novedosa, en comparación con las anteriores, pero no sabía exactamente en qué

sentido. Ingmar me dijo que había visitado Fårö y le había fascinado. Yo conocí Fårö durante la guerra, puesto que era el único puerto natural de Gotland, y había perdido el norte por allí muchas veces. Tenía la impresión de que, si rodaba una película en aquel paisaje, tenía que ser muy distinta de todo lo que había hecho hasta entonces.

Ingmar lo tenía todo previsto. Si había una escena con un anochecer o un ambiente nocturno, trabajaban hasta tarde; de lo contrario, normalmente el rodaje concluía a las cinco. El primer día que estuve allí rodaron la breve obra teatral. Lo hicieron por la noche, en torno a las ocho. Las ovejas hacían mucho ruido y luego se callaron; leí regimiento militar tocó la corneta para que se echaran a dormir.

[Para una escena] el día anterior Bergman había dicho al equipo que comprobasen que la lancha motora funcionaba. No funcionaba y Bergman se enfadó. Se puso de pie en la orilla y dijo: «Estoy bastante seguro de que ayer funcionaba… y hoy no quiere funcionar». Y entonces añadió: «Voy a hacer que esa barca tenga mucho mucho miedo». Y focalizó su enojo hacia la lancha y, cuando descendió por el puente de mando, el motor arrancó.

Creo que ensayaba entre tres y cinco veces con los actores, pero principalmente por cuestiones técnicas acerca de la cámara, iluminación… Hacía muy pocos ensayos; era muy técnico, pero sé que mantenía conversaciones privadas en las que se decidían cosas de vital importancia. Por lo general, me dio la sensación de que era un productor ahorrativo, pero, si algo salía mal, no dudaba en realizar muchas tomas. Sucedía ocasionalmente, por razones obvias, pero con bastante frecuencia.

Aquella era la primera película en la que Ingmar y Harriet colaboraban desde su ruptura. En el ínterin había estado con Bibi. Ingmar a veces llamaba a Harriet «Bibi» por error; él no se daba cuenta, pero los demás sí.

Se respiraba un ambiente amable, muy agradable cuando estuve allí. Por las noches íbamos invitados [al apartamento de Ingmar], donde veíamos películas como *Las vacaciones del señor Hulot* (1953).

Jonas Sima ¿Sigue siendo un principio para ti no cambiar nunca una línea del guión durante el rodaje? Sobre ese punto, ¿sigues siendo tan intransigente como antes?

Ingmar Bergman No, ya no los escribo como antes. Ahora, ya no escribo el diálogo, escribo un proyecto de diálogo. El guión se resume a una lista de ideas, de temas, de motivos que luego elaboro con los actores en el curso del rodaje. Después procedo a la ordenación del conjunto, en la mesa de montaje, donde corto todo lo que se escapa.

Si miráis los guiones que ahora escribo, son mucho más confusos. Antes, trazaba una línea y la seguía. A veces el resultado era malo, como por ejemplo en *Como en un espejo* que es verdaderamente *gewollt*, mientras que *Los comulgantes* no es *gewollt*. En ese último caso, los elementos se sucedían de una manera evidente, el drama se construía a sí mismo, cosa que es muy diferente.

Sombras invisibles

Sven Nykvist El cine de Ingmar cambió radicalmente de carácter a raíz de *Como en un espejo*. Ser testigo de este proceso ha sido una de las vivencias más trascendentales de mi carrera como director de fotografía.

Trabajar con Ingmar fue toda una revelación, pero me atrevería a decir que él también halló en mí una herramienta y un alma gemela, alguien que compartía muchas de sus opiniones. Tras concluir aquella película ambos sentimos que teníamos que continuar colaborando.

El anochecer y el amanecer son importantes en *Como en un espejo*. Le expliqué que la luz del amanecer y la del

atardecer eran distintas. Ingmar me hizo caso y la primera semana madrugamos y empezamos a filmar a las cuatro de la mañana. Todo el mundo estaba molesto y somnoliento. Tras un par de días insufribles de rodar al alba, el equipo decidió por unanimidad que las escenas del amanecer se filmaran al ponerse el sol.

Otro problema fueron las lámparas de queroseno que se emplearon en algunas escenas nocturnas. Los actores cenan a la luz de una lámpara de queroseno o caminan al aire libre alumbrándose con ella. La película en blanco y negro de por entonces no tenía demasiada sensibilidad, de modo que resultaba increíblemente difícil conseguir que la iluminación fuera la adecuada. Al final tuvimos que iluminarlos con bombillas eléctricas. Funcionaban con unas baterías que los actores llevaban atadas a un cinturón. Recuerdo que se quejaban de no poder concentrarse porque recibían pequeñas descargas eléctricas constantemente.

Sin embargo, en el plano técnico conseguimos lo que queríamos. Logramos generar ese tono plomizo especial que buscábamos, sin contrastes extremos. Aquella película fue la primera en la que intentamos reflejar la luz natural y captar los efectos moteados y las sombras casi imperceptibles de los amaneceres en Suecia.

«Hay una secuencia en *Prisión* que no se llegó a incluir en la versión final. Uno de los personajes, un pintor loco, tenía una habitación decorada con papel pintado. Cuando el sol brillaba sobre ella a cierta hora del día, él pensaba que el dibujo cobraba vida, que aparecían caras y que oía voces».

—IB *Expressen* (1961)

Dios es amor

Ingmar Bergman «Un dios desciende y se instala en una persona. Primero es solo una voz, un saber pesado o una orden. Amenazador o suplicante, repulsivo pero también excitante. Se va dando a conocer cada vez más y la persona tiene ocasión de probar la fuerza del dios, aprender a amarlo, hacerle sacrificios, verse obligada a la más extrema devoción y al vacío absoluto. Cuando se ha alcanzado este vacío el dios se apodera de esa persona y realiza sus tareas utilizando las manos de ella. Después la deja vacía y consumida y sin posibilidad de seguir viviendo en el mundo. Esto es lo que pasa con Karin. Y la frontera que tiene que pasar es el extraño dibujo del papel pintado.» *Como en un espejo es un* Intento casi desesperado de presentar un concepto de vida: Dios es el amor y el amor es Dios. El que está rodeado del Amor también está rodeado de Dios. A esto es a lo que, con la ayuda de Vilgot Sjöman, llamo «certeza conquistada». Lo horrible del cine es que da una imagen terriblemente reveladora de la situación en la que uno se encuentra, humana y artísticamente, en el momento de creación de la película. Un libro no es, en absoluto, tan revelador. Las palabras son más ambiguas que las imágenes.

Jonas Sima ¿Cómo es posible que hayas abandonado esa concepción del Dios-seguridad, precisamente durante el rodaje de *Como en un espejo*?

Ingmar Bergman Era verosímilmente una idea, una tendencia que se ha concretado en aquel momento, y que va estrechamente ligada a mi vida privada. Antes, yo vivía en Malmö y pasaba prácticamente todo el día en el teatro. Y luego, de golpe, doy un viraje en ángulo recto, me traslado a una villa de Djursholm, el barrio residencial de Estocolmo, y comienzo a llevar una existencia burguesa que es la copla exacta de lo que yo entiendo por una vida en un clima de seguridad. Emprendo ese nuevo camino con el mismo

entusiasmo de antes, cuando concebía otra forma de vida, e intento meterme en la piel del nuevo personaje para ver si, pese a todo, puede ofrecerme una seguridad suplementaria. Construyo entonces una ideología en torno de los fenómenos materiales que me rodean. Después, me doy cuenta de que no funciona, que esa vida solo implica una parte muy estrecha de mi yo, y que estoy a punto de dar marcha atrás, de meterme de nuevo en el mundo burgués en el que creí, un mundo que intento reconstruir. Me doy cuenta de ese error. La profunda desilusión que sigue a eso hace que toda la ideología que acabo de construir salte hecha pedazos, y vuelvo a encontrarme con una superestructura sólida que ningún andamiaje ideológico puede sostener. Es evidente que una situación así crea un estado de angustia.

Creo que esa es la razón principal del hundimiento del contenido intelectual de *Como en un espejo*. Y también por lo mismo lo realicé con una testarudez y un esfuerzo de voluntad increíbles, cosa que marcó el filme.

Torsten Manns Esta sensación de seguridad puede obtenerse por medios diferentes…

Ingmar Bergman Sí, perseguimos dos objetivos. De entrada, la comunidad con los demás es el instinto más profundo que existe en nosotros, luego buscamos la seguridad que, a través de una comunidad permanente, nos permite aceptar la terrible realidad de la soledad total. Este mundo está constantemente en busca de nuevos proyectos, nuevas estructuras y nuevos sistemas que puedan eliminar parcial o totalmente esas impresiones de soledad. Sin eso, los sistemas religiosos serían inconcebibles.

Recepción

Ingmar Bergman Lo mejor de Como *en un espejo* también proviene de la relación entre Käbi y yo. Gracias a Käbi aprendí mucho de música. Eso me ayudó a encontrar la forma del teatro de cámara. La frontera entre el teatro de cámara y la música de cámara es inexistente, igual que entre la expresión fílmica y la musical.

Erland Törngren La última cinta de Ingmar Bergman es como una obra de cámara. Se construye como un cuarteto de cuerda en tres movimientos en los que cuatro instrumentos interpretan las variaciones de un tema. La composición y la instrumentación son escasas. Se divide en cuatro partes, que se dilatan durante 24 horas y se enmarcan en una isla remota rodeada de cielo y mar. La música, compuesta por Bach, se usa con moderación. El ritmo es reticente y la fotografía presenta unos soberbios tonos grises apagados. Visualmente se juega con la lejanía, donde las sombras y las voces se funden, y la cercanía, donde predominan los primeros planos de rostros.

Carl-Eric Nordberg Nos hallamos ante una película austera, bella y conmovedora. En mi opinión, esta es la primera obra verdaderamente madura de Ingmar Bergman. Hay cierta similitud con el danés [Carl Theodor] Dreyer y el francés [Robert] Bresson, los genios no convencionales del celuloide. El resultado es una obra de arte que resplandece con una luz más pura que la de cualquiera de las numerosas películas anteriores de Bergman.

Peter Cowie *El aspecto destilado y ascético de Como en un espejo suscitó críticas entusiastas en Suecia, Si bien la película obtuvo una recaudación modesta en taquilla. En los países donde Bergman contaba con más adeptos —Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y Alemania—, el largometraje recibió críticas variadas, desde el reconocimiento de su estilo maduro hasta la inquietud acerca de su relevancia en un mundo laico*.

Un reflejo auténtico

Ingmar Bergman [Las personas] necesitan ver su realidad reflejada, transformada en nuevas dimensiones e iluminada por una luz exterior. Como el cura, el artista ejecuta una suerte de ceremonia sobre el escenario, el plato o el podio, que usa a modo de altar para recrear una verdad trivial pero a menudo desatendida.

Somos responsables de mantener, el espejo limpio; la superficie reflectante puede ser más o menos opaca. La luz puede refractar de manera más o menos bella; eso queda fuera de mi control; el espejo tiene sus limitaciones y sus inclinaciones, no hay nada que hacer al respecto. Puede limpiarse de varias maneras. Creo que el estilo y la técnica, aspectos sensibles por sí mismos, nos permiten mostrar nuestras imperfecciones. El gozo de transmitir un mensaje y la dedicación son fuerzas motrices maravillosas; la confianza y el talento también son valores fantásticos, pero estos atributos son de poca utilidad a largo plazo sin conciencia y una técnica infalible.

Un sacerdote sin conocimiento espiritual es como un curandero primitivo y un artista sin técnica no es más que un aficionado. Sin embargo, lo anterior no es más que una media verdad, pues yo sólo puedo captar una imagen superficial de algunas complejidades irresolubles que mi película sacará a colación cuando se proyecte ante el público, momento en el que debería transformar una visión fugaz en una experiencia transmitida por una máquina increíblemente complicada, pesada y torpe.

Asustado y confundido, uno piensa para sus adentros: ¿cómo funciona esto realmente? Y cada vez me preparo para romper el espejo.

Los comulgantes/Luz de invierno

Nattvardsgästerna (1963)

La relación del hombre con Dios

Ingmar Bergman Detesto doblegarme a la ingenuidad formal y el vacío temático. Hago mías las palabras de [Eugene] O'Neill, según las cuales lo único sobre lo que merece la pena escribir es acerca de la relación del ser humano con Dios; todo lo demás son necedades. O'Neill se refiere a que el único tema que podemos y deberíamos abordar en términos dramáticos es la ética, al margen de si se emplea la comedIa o la tragedia. Al fin y al cabo, toda nuestra existencia se construye en torno al hecho de que hay cosas que debemos y otras que no debemos hacer, y estas son complicaciones que debemos afrontar de forma incesante a lo largo de nuestras vidas. Esa es la realidad que debemos reflejar y en la que debemos reflejarnos.

Lucha

Ingmar Bergman Tiene muchísimas relaciones con un fragmento musical: la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky que oí una mañana por la radio durante las Fiestas de

Pascua, y me hizo entrar ganas de hacer un filme sobre una iglesia aislada de la reglón de Estocolmo. Una persona entra en la iglesia, se encierra allí, se acerca al altar y dice: «Dios, ahora estoy decidido a no moverme de aquí hasta que me demuestres de una manera u otra que existes. ¡O te mueres tú o me muero yo!». Y mi idea, al principio, era describir los días y las noches pasadas por esta persona solitaria en la iglesia, el hambre, la sed, la espera, la impaciencia, sus visiones, sus sueños, su mezcla de sueño y de realidad, esta curiosa lucha de sombras con «Nuestro Señor».

Vivíamos en la isla de Toro, en el archipiélago de Estocolmo. ¡Por primera vez en la vida pasaba un verano rodeado de agua! Me paseaba por la playa, escribía unas líneas, volvía a casa, regresaba a la playa. Y, poco a poco, el drama se transformó, se convirtió en algo manifiesto, real, elemental y enteramente evidente.

El filme se basa en una experiencia concreta, la historia que un día me contó un cura de Dalecarlla: la historia del pescador Persson y de su suicidio. Una vez había intentado disuadirlo, pero al día siguiente Persson se ahorcó, y el pastor vio en ello un fracaso personal.

Jonas Sima Pero tú hallaste los motivos de su acto…

Ingmar Bergman Los chinos y la bomba atómica, en efecto. Pero en sí no es nada del otro mundo. Muchas personas temen a los chinos y a la bomba atómica. El pescador Persson no es el único.

Comunión

Ingmar Bergman Cuando estaba haciendo los preparativos para *Los comulgantes* viajé a principios de primavera por la región de Uppland viendo iglesias. Por lo general, lo que hacía era pedir la llave en casa del sacristán y me pasaba unas horas sentado en la iglesia viendo cómo se movía la luz

y pensando cómo hacer el final de mi película. Todo estaba escrito y planeado excepto el final.

Un domingo telefoneé a mi padre por la mañana temprano y le preguntó si le apetecía venir conmigo a dar una vuelta. Mi madre estaba en el hospital con su primer infarto y mi padre se aislaba. Sus manos y pies habían empeorado, andaba con bastón y unas botas ortopédicas. A fuerza de autodisciplina y de voluntad, seguía desempeñando sus funciones en la parroquia de Slotfsförsamling. Tenía 75 años.

Era un brumoso día de inicios de primavera, la nieve reflejaba una luz intensa. Llegamos temprano a la pequeña iglesia al norte de Upsala. En los angostos bancos ya había cuatro personas esperando. El sacristán y el presidente del consejo parroquial cuchicheaban en el atrio. En el coro se movía ruidosamente la organista. El eco de las campanadas se fue extinguiendo sobre la llanura y el pastor seguía sin aparecer. Se hizo un largo silencio en el cielo y en la tierra. Mi padre rebullía inquieto y rezongaba. Al cabo de unos minutos se oyó el motor de un coche que subía por la resbaladiza pendiente, un portazo y el jadeo del pastor avanzando por el pasillo central. Cuando llegó al altar se dio la vuelta y paseó sus enrojecidos ojos por la feligresía. Era menudo, con el pelo largo; la bien cuidada barba apenas disimulaba una barbilla huidiza. Movía los brazos con el movimiento pendular de un esquiador de fondo y tosía. El pelo de la coronilla lo tenía rizado y la frente se le puso roja. «Estoy enfermo —dijo—. Tengo casi 38 grados de fiebre, es una gripe. —Buscaba compasión en nuestras miradas—. He telefoneado al párroco y me ha autorizado a hacer un servicio abreviado. Suprimiremos pues el servicio de altar y la comunión. Cantamos un salmo, hago el sermón como pueda, cantamos otro salmo y se acabó. Voy rápido a la sacristía a revestirme». Se inclinó y estuvo unos segundos

indeciso, como si esperase un aplauso o, al menos, una señal de comprensión. Como nadie reaccionó, desapareció tras una pesada puerta.

Mi padre empezó a incorporarse en el banco, estaba indignado. «Tengo que hablar con ese personaje. Déjame pasar». Salió, del banco y cojeando, bien apoyado en el bastón, se fue a la sacristía. Allí hubo una breve y acalorada conversación.

A los pocos minutos apareció el sacristán. Sonrió con apuro y declaró que habría servicio de altar y comunión. Un anciano colega iba a prestarle ayuda al pastor.

La organista y los escasos feligreses entonaron el salmo inicial. Al finalizar el segundo verso entró mi padre revestido de alba y con el bastón. Al terminar la canción se volvió, hacia nosotros y nos habló con su voz, fría y tranquila: «Santo, santo, santo es el Señor. Dios del Universo. Llenos están los cielos y la tierra de su gloria».

Por lo que a mí respecta, en ese momento obtuve el final de *Los comulgantes* y la codificación de una regla que siempre había seguido y siempre habría de seguir: «Pase lo que pase, tienes que decir tu misa». Es importante para los feligreses, es más importante aún para ti. Si, también es importante para Dios, ya lo veremos. Si no hubiera otro dios que tu esperanza, también sería importante para ese dios.

Suplicio

Peter Cowie Los comulgantes *se desarrolla entre el mediodía y las tres de la tarde de un domingo de invierno. En una pequeña iglesia de Mittsunda, cinco, fieles se arrodillan en el comulgatorio mientras el pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand) celebra la comunión. Tras el servicio, dos feligreses se encaran con Tomas, Jonas Persson (Max von Sydow) y su esposa embarazada (Gunnel*

Lindblom). Persson está convencido de que los chinos utilizarán armas atómicas para vengar su odio hacia la humanidad, y Ericsson encuentra dificultades para convencerlo de la relevancia de Dios en el asunto. Una vez los Persson se han ido, el pastor lee una larga carta de su amante, Marta (Ingrid Thulin), en la que lo acusa de falta de fe y convicción, Persson regresa a continuación para mantener una conversación más larga con el párroco. Pero, una vez más, este no logra aliviar su depresión. Poco después llega la noticia de que Persson se ha suicidado. El pastor acude a reconocer el cadáver junto al río y luego se dirige a consolar a la viuda. Tras una violenta discusión, él y Märta se encaminan hacia la vecina parroquia de Fröstnäs para el oficio de vísperas. Allí Ericsson oye algunos comentarios apasionados acerca del sufrimiento de Cristo de los labios del sacristán inválido (Allan Edwall) antes de dar comienzo o la misa, con Märta como única feligresa.

Sven Nykvist Cuando leí por primera vez el manuscrito de *Los comulgantes* pensé que nuestro trabajo sería más fácil. La acción tiene lugar durante el día, en su mayor parte en el interior de una iglesia, y en el espacio de apenas unas horas.

«Será fácil —le comenté a Ingmar—. Tres horas en una iglesia a pleno día. La luz no puede variar mucho».

Ingmar se disgustó.

«No has entendido nada. Eso es exactamente lo que hará y es justamente lo que busco: un cambio paulatino, casi imperceptible, en la calidad de una luz prácticamente sin sombras».

Fuimos hasta Dalarna buscando una iglesia idónea. La mejor resultó ser la situada en Torsánger. Permanecimos allí sentados entre mediodía y las tres de la tarde, observando la luz. Cada diez minutos yo tomaba una fotografía con mi

Lelca, que luego incorporaba al guión; aquellas imágenes debían servirme de guía.

Creo que este largometraje supuso un punto de inflexión en mi carrera como fotógrafo, pues aprendí la enorme importancia que tiene la simplificación, reducir las luces artificiales y la iluminación ilógica. Ingmar me obligó literalmente a conseguir condiciones lumínicas reales al cien por cien.

Fue en *Los comulgantes* cuando empecé a trabajar con luz indirecta. Y también fue entonces cuando construí esas estructuras de madera forradas de papel parafinado que muchos consideran características de mi trabajo. En la actualidad, los fotógrafos utilizan un tipo especial de planchas de espuma para conseguir el mismo efecto. En lugar de apuntar a los actores directamente con el foco, este se dirige a una de esas planchas.

Ingmar quería que la iluminación fuera realista en todo momento. No debía mostrar ninguna intención de resultar atractiva. Solo en una escena, en la que Gunnar Björnstrand aparece arrodillado frente al comulgatorio, el sol tenía que atravesar las nubes ¡por la gracia de Dios! Aquella fue la escena más difícil de todas. En una sola toma panorámica desde la entrada sumida en la oscuridad, teníamos que seguir el rayo de luz a medida que se abría caminó hacia el interior de la iglesia e iba dejando atrás lentamente los vitrales hasta llegar por fin al altar.

Desde el punto de vista de la iluminación, *Los comulgantes* es una de las películas más insólitas de Ingmar, pero no mucha gente lo aprecia al verla. La simplicidad es menos obvia que la luz artificial. Nadie imagina el trabajo que hay detrás. Pero para mí ese filme resultó sumamente educativo, pese a que conté con un maestro que (en ocasiones) me exigía demasiado. Como suele ocurrir, es a esos maestros a los que uno les está más

agradecido con el paso del tiempo. Yo no sería el fotógrafo que soy si no hubiera pasado por todo ese suplicio.

«Lo único que me importa es influir en la gente, entrar en contacto con ella, clavar una cuña en la indiferencia y pasividad de la gente».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkmanjorsten Manns y Jonas Sima

Testarudo

Bengt Forslund El 18 de septiembre de 1964, Bergman impartió un seminario sobre dirección cinematográfica en la recién inaugurada escuela de cine del nuevo instituto Dramático, albergado en las instalaciones de la SE ilustró su charla con tres secuencias de primeros planos extraídas de Como en un espejo, Los comulgantes y El silencio.

Ingmar Bergman Para mí, debo aclararlo desde el principio, el primer plano, un primer plano de un actor correctamente iluminado, dirigido e interpretado, es y seguirá siendo la cumbre de la cinematografía. No hay nada mejor que ese contacto con otra alma increíblemente extraño y misterioso que uno experimenta súbitamente a través de la mirada del actor. Un pensamiento repentino, una lividez momentánea, un sonrojo, unas aletas de nariz temblorosas, una tez brillante por el sudor o un silencio ahogado... para mí ese es uno de los instantes más increíbles y fascinantes que pueden experimentarse en la vida.

[El monólogo de Ingrid, Thulin en *Los comulgantes]* representa para mí la esencia de mi carrera profesional, y está realizado a través de una gran actriz en colaboración con una gran actriz.

Ingmar Bergman Durante todo el rodaje, Ingrid Thulin fue una mole de fuerza y de equilibrio.

Jonas Sima ¿Le gustaba su papel?

Ingmar Bergman Sí, le gustaba el papel, y además era un apoyo moral. Gunnar también lo era, por su oficio. El personaje no le gustaba, pero estaba disponible en cualquier instante. Pero fue un rodaje penoso.

Luego enseñé la película a mi mujer de entonces, y dijo: «Sí, Ingmar, es una obra maestra, pero una obra maestra aburrida». Y era cierto. Pero no se debe subestimar la significación del aburrimiento en el arte. Lo que más me sorprendió fue la reacción de los críticos, pues yo estaba convencido de haber hecho un filme maduro y bastante claro.

Jonas Sima ¿Niegas categóricamente el símbolo de Cristo en el personaje de Märta?

Ingmar Bergman No, no lo niego, pero es un razonamiento absolutamente posterior a la obra. Para mí, Marta está hecha un poco de la misma materia que los santos, quiero decir que es histérica, tiene sed de poder, pero tiene también una visión interior. Si tiene eccema en las manos y en la frente, es porque misegunda mujer sufría de esa enfermedad. Llevaba a veces espesos vendajes en la frente y en las manos. Era un eccema alérgico. Pero es absolutamente falso decir que eso esté relacionado con los estigmas. Para mí, Marta es un ser furioso, precavido, recalcitrante y difícil de vivir. Y la fuerza y la potencia para ese personaje declinante que es el pastor. Cuando escribe una carta, no son tres páginas sino 27 las que caen sobre su mesa. Su manera de hablarle, de vivir con él, muestran que siempre es la más fuerte. Cuando caen al pie del altar, no le besa una sola vez, sino 79, le inunda de besos y no se da cuenta de que en aquel momento si hay una cosa que él no quiere es recibir un beso. No le abandona, cree que podrá

salvarle. Y yo también creo que Marta es la única posibilidad que tiene el pastor de conservar alguna forma de vida. Creo que Marta es una buena mujer monstruosa. Una fuerza de la naturaleza, mientras que el pobre pastor está perdido, se va al diablo.

Confesión

Bengt Forslund *El domingo 10 de febrero de 1963, el día previo al estreno oficial, Bergman no pudo asistir a un pase benéfico en Falun cuyos fondos iban destinados a la iglesia de Skattunge, por lo que pidió que se leyese el siguiente mensaje en su nombre*.

Ingmar Bergman Un día tuve un sueño, o una visión, e imaginé que ese sueño tendría relevancia para otras personas, así que escribí un guión e hice la película. Pero es en el momento preciso en que mi sueño se encuentra con vuestras emociones y mentes cuando mis sombras cobran vida.

Es vuestro reconocimiento lo que les da vida. Es vuestra indiferencia lo que las mata.

Espero que entendáis que, cuando salgáis del cine, os llevaréis con vosotros una experiencia o un pensamiento repentino… quizá un interrogante.

Así, los esfuerzos de mis amigos y los míos propios no habrán sido en vano y nos infundiréis el valor necesario para continuar nuestra a menudo difícil búsqueda interior, una búsqueda de las fuentes de energía del alma, algo que no podemos permitirnos perder.

Yngve Bengtsson *Los comulgantes* no funciona ni como obra de arte ni como portadora de un mensaje ni como entretenimiento. Ya se ha dicho con anterioridad, pero merece la pena recalcarlo: las opiniones de Bergman acerca de la religión no revisten interés.

No obstante, lo más importante es, por supuesto, que se trata de una mala película. Soy lo bastante conservador como para insistir en ver una película cuando voy al cine. Cuando Bergman coloca a una actriz delante de la cámara, y esta se limita a permanecer sentada, mirando fijamente el objetivo y recitando un monólogo durante diez minutos, parece que ha pasado media hora. Es mortalmente aburrido y no tiene nada que ver con el cine.

Ingmar Bergman En un par de ocasiones, con *Los comulgantes y La hora del lobo*, me he rebelado contra mí afecto hacia el público y me he dicho: ¡al carajo!

Hans Nystedt Una confesión de una franqueza casi escandalosa. Tanto la introversión egocéntrica y rígida como el deseo de comunidad, tanto la indiferencia absoluta como el ansia de calidez, tanto el desprecio cínicamente blasfemo como el amorío secreto con Cristo, tanto la fe como la crisis de fe, todo ello, quizá de un modo insoportable, puede tener cabida en el corazón de Ingmar Bergman.

No conozco a Ingmar Bergman, pero tengo la sensación de que con esta película no le importa lo más mínimo lo que la crítica y el público opinen o entiendan de su trabajo, sean cristianos o no. Al margen de si la congregación acude o no a la iglesia y de si el sacristán y el organista se aburen o se divierten, Ingmar Bergman continúa pronunciando impertérrito y escéptico su sermón a un público integrado por una sola feligresa.

Los comulgantes parece ser, en un grado insólito, «una obra dedicada a Dios personalmente», tal como Hjalmar Gullberg escribió acerca de *La pasión según san Mateo* de Bach.

Ingmar Bergman Cuando la presencia de la religión en mi existencia desapareció completamente, la vida se hizo de repente mucho más fácil de vivir.

Sartre habla en uno de sus ensayos de esos bloqueos, en tanto que artista y escritor. Sufría pensando que lo que hacía no estaba suficientemente bien. Lentamente, a través de un largo proceso de reflexión, consiguió reconocer en esta inquietud angustiosa de no crear cosas de valor un atavismo procedente de un concepto religioso según el cual existe algo que podría llamarse el bien supremo, algo que sería perfecto. Al descubrir ese atavismo secreto que permanecía en él, y extraerlo de su cuerpo, perdió al mismo tiempo los bloqueos que obstaculizaban su creación artística.

Yo he vivido una experiencia extrañamente paralela. Cuando se hundió la superestructura religiosa que pesaba sobre mí, los bloqueos que dificultaban mi escritura desaparecieron igualmente. Sobre todo me liberé inmediatamente del miedo de no ser *up to date*, de no ser moderno. Hice ese gran barrido con motivo de *Los comulgantes*. A partir de ahí, en lo que se refiere a ese punto preciso, todo va bien, todo está tranquilo.

L136: Diario con Ingmar Bergman

Por Vilgot Sjöman

Vilgot Sjöman conoció a Ingmar Bergman en la North Latin School en 1942, cuando Bergman lo dirigió en el papel de Teseo en *Sueño de una noche de verano*. Bergman alimentó las pretensiones de escribir y dirigir de Sjöman, y le permitió asistir a los ensayos de varias obras dramáticas. Pese a que los textos de Sjöman están repletos de sus propias cavilaciones, ofrecen una imagen vivida del

pensamiento y la metodología de trabajo de Bergman. Los siguientes fragmentos están extraídos del libro de Sjöman.

L136: Diary with Ingmar Bergman, que recoge en detalle la escritura del guión, el rodaje, el montaje y el estreno de *Los comulgantes*. Sjöman realizó simultáneamente una serle televisiva en cuatro partes titulada *Ingmar Bergman gör en filme (Bergman Makes a Movie)*. El libro incluye extractos de esas entrevistas.

1: EL GUIÓN

MIÉRCOLES, 14 DE JUNIO DE 1961
Una nueva idea para una película
Envidia de Cristo

Almuerzo. Invitado a la mesa de Ingmar: Inger Stevens, una muchacha con una pañoleta de color claro que ha venido a verlo. «Buena chica», comenta él (después de que ella le confiese que intenta apartarse de Hollywood). Vemos una prueba de cine de una joven bailarina del *ballet* de la Ópera, Karl Sylwan; luego Ingmar me explica una idea que tiene para una película.

—Un clérigo se encierra en su iglesia y le dice a Dios: «Voy a esperar aquí hasta que te me aparezcas. Tómate el tiempo que quieras. No me iré hasta que te me aparezcas».

»Y el clérigo aguarda, día tras día, semana tras semana.

Esa era la idea original de la película, asegura.

—Entonces, una mañana, me desperté… bueno, ya sabes, en ese estado de duermevela en el que aún te agarras a un sueño. Caí en la cuenta de que el clérigo no tenía que esperar tanto como yo había creído en un principio. Pueden

ocurrir un montón de cosas en una hora y media, que es el tiempo que dura la película.

»Así que he decidido empezar, sin irme por las ramas, mostrando la celebración de una eucaristía. Solo habrá seis comulgantes, entre ellos la esposa del párroco. Tras el oficio, el cura se queda rezagado en la iglesia. Espera a un hombre con el que se ha citado. Pero el hombre no se presenta. El clérigo empieza a sentirse cansado e irritado. Pero el hombre no aparece porque se ha colgado.

»Esta película —añade— es una obra de cámara, con poquísimos papeles: el párroco, su esposa y una o dos personas más. El cine ha descuidado la ópera de cámara.

Describirá la totalidad de la rutina vacía, absurda y estéril del oficio de la comunión.

—¿Cómo lo harás?

—Ah, solo tengo que ir a una parroquia del entorno rural del norte de Estocolmo y mostrarlo todo tal cual es. Llevo unos cuantos domingos dando vueltas y echando un vistazo.

—¿Con Käbi?

—No, con mi padre. [El padre de Ingmar, el reverendo Erik Bergman.]

—¿Le cuentas tus ideas para tus películas?

—No, nunca, pero me ayuda con los detalles prácticos.

Lamento que la película de [Johan Tobías] Sergei haya quedado aparcada. Ingmar sonríe.

—Es inevitable. No lograba desprenderme de esta idea una vez se me ocurrió. Tenía que comprobar adónde me llevaba. Pero es horrible estar sometido a la presión del tiempo; tengo que empezar a rodar en septiembre. Y no quiero precipitarme en un tema como este. Hay que dejarlo nacer a su ritmo, sufrir los dolores de parto y todo eso.

Me proporciona información con cuentagotas, de manera que no consigo hacerme una idea de qué va exactamente la película. Y me alarma la perspectiva de tener que ver otro

largometraje más acerca de un clérigo que sucumbe a la duda y la falta de fe. ¡¿Cuántas hemos tenido que padecer ya?! ¿Es Ingmar realmente capaz de renovar ese tema? Entonces añade algo que me hace abrir bien las orejas:

—Lo que ocurre es que este párroco siente un odio por Cristo que no se admite ante nadie. Siente envidia de Cristo.

—¿*Envidia*?

—Sí, y celos. Siente algo similar al odio que el primogénito sentía por el hijo pródigo, que recibe toda la atención al regresar al hogar: el ternero engordado y todo eso. Sencillamente se me ocurrió que me permitiría confesar la envidia y los celos que yo mismo siento hacia la figura de Cristo.

«Envidia de Cristo». La infancia de Bergman me viene a la mente. ¿Cómo será ser niño en la familia de un párroco, con un padre que se ausenta cada domingo para consagrar su tiempo a otra persona, a un completo extraño llamado Jesucristo?

Un clérigo que siente envidia de Cristo, ¡qué tema más fascinante! ¡Y qué original! Imagino que nunca se ha tratado en la literatura.

—Me está costando darle forma. Tengo que dejar que aflore todo lo que he descubierto en mi interior de la manera más limpia posible.

Se explaya explicándome cuánto tiempo ha tardado en sentir interés por la figura de Jesucristo. Y es algo que puede apreciarse en su cine: siempre que ha abordado la temática religiosa, ha versado en torno a la idea de Dios. ¿Se dispone ahora a penetrar por primera vez en la idea de Cristo?

—… porque cuando el párroco está esperando en la iglesia al hombre que no se presenta, entiende por primera vez qué debió de sentir Jesús cuando lo abandonaron en la cruz. No solo lo traicionaron Judas y los discípulos que se

quedaron dormidos en Getsemaní. También lo abandonó Dios una vez crucificado…

—¿Quién interpretará al clérigo?

—Gunnar Björnstrand. Es el indicado para el papel, ahora mismo.

Hablamos de *El rostro*, Tennessee Williams y Jean Anoulih, y luego:

—Cuando tenga acabado el guión, te lo dejaré leer. Y criticarlo. *Quiero* críticas. —Pausa. Posdata rápida y delicada —: Pero no debes criticarlo de tal modo que pierda mi fe en esta película o me dé miedo realizarla.

Es el miedo de todos los escritores a que el tema se marchite, se evapore como polvo de hada. Y en medio de todo esto, el complejo de inferioridad literaria.

—Lo que la crítica opine de mí como director me trae sin cuidado. Pueden decir que esto o aquello es malo y que lo de más allá es brillante… pero si dicen algo de mí como guionista, sí soy vulnerable.

SÁBADO, 17 DE JUNIO DE 1961

Sobre el flirteo con la religión

Anoche solo durmió una hora («Siempre me pongo nervioso cuando tengo invitados o salgo de noche»). También ha leído el «credo» religioso de *Flygblad* que le di anoche. La conversación telefónica se convierte en un tira y afloja tácito entre nosotros. Me descubro reflexionando.

—¿Acaso no has pensado, también tú, que este tema de la religión se mueve como a oleadas, como el flujo y el reflujo de la marea? Cuando hice *El séptimo sello* estaba totalmente absorto en la religión. Pero, tras rodarla, me desembaracé de dos cosas: de mi miedo a la muerte (sencillamente dejé de sentirlo) y de mis meditaciones melancólicas sobre Dios, que me abandonaron durante

mucho mucho tiempo, hasta que estos últimos años, con *El manantial de la doncella y Como en un espejo*, volvieron a poseerme.

Respondo que el material religioso que tengo dentro de mí está ahí porque me he empapado de la experiencia de otras personas. Las he escuchado y leído, he discutido con ellas y me he adentrado en su mundo mental, pero no hay ninguna aportación mía. Gradualmente ful percibiendo un ligero flirteo con la religión y decidí cortarlo por lo sano. Entonces él se molesta:

—¡No hay nada peor que flirtear con la religión! Y sé de lo que hablo, porque he llegado bastante lejos por esos derroteros. Ah, sí, hay que zafarse de eso: ser objetivo, ver con claridad…

Esas palabras retumban en mis oídos durante mucho tiempo después de colgar el auricular: *Zafarse. Ser objetivo. Ver con claridad*. Resuenan una y otra vez.

—¿Soy claro ahora? ¿Los demás me entienden cuando me explico?

Qué miedo debe tener a todo lo difuminado y caótico, a verse embargado por el caos emocional que late en su interior.

JUEVES, 20 DE JULIO DE 1961

Está reescribiendo el guión por tercera vez, intenta aplicar su habitual y diligente metodología de trabajo con horas fijas para escribir y momentos de relax por la noche. No lo entiendo. ¡¿Cómo puede alguien evitar trabajar todo el día estando metido de pleno en un proyecto?!

¿De verdad eres capaz de sacarte los personajes de la cabeza cuando has acabado de escribir lo que tenías previsto para el día?

—No, me acompañan día y noche. Solo hay una hora en la que se desvanecen por completo: a las once en punto, cuando me siento a escribir. Entonces parece que se los ha llevado el viento, como esos escolares que no quieren entrar en el aula. —Entonces el moralista trabajador que habita dentro de Ingmar alza el dedo y advierte que es *peligroso* ceder a la desgana—. El único remedio es sentarse con pedantería cada día a una hora determinada, al margen de si se está o no de humor. Entonces uno puede levantarse y merodear por la casa, una vez cada hora… hasta que empieza a funcionar.

Suspiros, risas, gruñidos… Nunca he escuchado a Ingmar hablar de escribir más que como si se tratara de una tortura, de un suplicio, de un mal necesario: jamás de una diversión, de un deseo en ebullición.

—Verás, esto de la disciplina de trabajo… Me viene de cuando era director teatral en Malmö, Paul Kletzki vino a dirigir un concierto. Estaba enfermo, se encontraba fatal, tenía ciática reumática, fiebre y escalofríos. Su estado era tan lamentable que tenía que llevar una pantufla en un pie durante los ensayos. ¡Pero la orquesta de Malmö jamás ha tocado mejor en toda su historia! No dejó que su cuerpo lo detuviera. Para mí, aquella fue una lección magistral. Yo estaba muy bajo de moral por entonces por varios motivos. Tenía la sensación de que no iba a conquistar a Käbi, estaba ensayando *Los de Varmland* después de *Fausto* y me resultaba un poco aburrida… Pero Kletzki no dedicó *ni un instante* a cuidar de sí mismo, como hacen algunos artistas. Con Käbi ocurre lo mismo: es capaz de mimarse y de inquietarse por nimiedades, pero, cuando llega la hora de la verdad, ¡jamás la escucharás quejarse!, no le importa trabajar duro…

(Una vieja inquietud de Ingmar, un viejo problema. En el episodio final de *La alegría* [1950]: el joven intérprete

titubea a la hora de interpretar el primer solo de su vida, pero se ve obligado a adoptar una disciplina de trabajo sencilla y humilde. ¿No hay ahí un hilo desde este hasta el párroco de *Los comulgantes*, que celebra la misa a *pesar de todo*? El contexto es lo único que cambia: en el primer caso nos encontramos con una ambición artística y, en la nueva película, con una ambición religiosa).

JUEVES, 10 DE AGOSTO DE 1961, TARDE
Cuatro horas de revisión del guión

—Entonces, ¿crees que debería empezar con la misa?

Coge su cuaderno amarillo y anota mi sugerencia:

1. LA MISA
2. EL GUARDA DE LA IGLESIA
3. ...

Bolígrafo en mano:

—¿Y luego qué?

Por fin tengo mi oportunidad. Dando alas a mi ambición, recito de un tirón *mi* estructura, cuyo elemento esencial es que todo debe agruparse. No quiero dos conversaciones con el pescador, sino una; no quiero que Thomas discuta dos veces con Marta, sino una. Que riñan en la sacristía, así suprimimos la necesidad de la excursión al aula y todo el drama puede representarse en la iglesia, etc. Ingmar me escucha atentamente, pero al cabo de un rato deja el lápiz sobre la mesa. Sus ojos empiezan a sonreír. Por un momento, estoy tan enfrascado en mi propia argumentación que no sospecho nada; creo que su sonrisa es señal de conformidad con las excelentes soluciones que he encontrado. Por fin

concluyo mis sugerencias de modificaciones. Entonces él me sonríe con benevolencia.

—Muy bueno, pero eso es *teatro*.

Puñalada directa al corazón.

—De haber escrito esto para el teatro, habría dispuesto todas las grandes escenas tal como sugieres. Y de haberlo concebido para la televisión, habría bastado con dos escenarios para toda la historia: el altar y la sacristía.

La puñalada va directa al corazón porque me recuerda a las críticas que vertió sobre mi primer guión independiente, *Lek pá regnbágen (Playing on the Rainbow*, 1958). El fallo de aquel guión era que a lo largo de toda la película había escrito escenas redondas, con un principio, una trama y un fin. Justo como en el teatro.

—Pero debes entender que una película no es más que *pequeñas* curvas que conducen de forma imperceptible la una a la otra... de tal modo que, cuando la película concluye, todas esas curvas pequeñas han dibujado una larga línea, un único y espectacular arco.

De repente me ayuda a comprender lo más importante de todo: cómo las ideas evolucionan con el autor. Así es como eran las escenas entre Marta y Thomas en un principio:

—Escribí una escena en la que Marta le enseñaba su eccema a Thomas. Eso fue lo primero que escribí.

(Esta escena se suprimió del guión definitivo, pero la película terminada contiene algunos fragmentos de ella. Ocurrió lo siguiente: cuando Bergman decidió que Ingrid Thulin leyera la carta íntegra mirando directamente a cámara, sabía que era un experimento que podía fallar. Para guardarse las espaldas, filmó primerísimos planos largos de Gunnar Björnstrand y volvió o reescribir toda la escena de nuevo, de memoria: (a) Marta pide a Thomas que rece por sus manos, (b) Thomas duda, cosa que exaspera a Marta hasta tal punto que se arrodilla ante el comulgatorio y ruega

por sí misma. Se rodó todo. En la mesa de montaje experimentó insertando tanto (a) como (b) en medio de la lectura de la carta de Ingrid Thulin. El resultado era absurdo, de modo que al final se decidió por la opción más radical de todas: insertar solo (b) en la lectura de la carta).

—Luego me retrotraje aún más en el tiempo. Me pregunté cómo se conocieron. Escribí una escena en la que Marta se aproximaba al cura y le daba las gracias por el sermón cuando era una recién llegada a la población.

(Teoría: si la escena del eccema se escribió primero, entonces *emocionalmente* era la más importante para Bergman. Contenía un meollo suculento, algo que daba rienda suelta a sus impulsos imaginativos. Se trata de una experiencia habitual: para ciertas escenas, un escritor se inspira en lo que emocionalmente le preocupa más, mientras que otras las amasa deliberadamente para unir lo que tenga que unirse).

—¿Cómo te las ingeniaste para introducir estas escenas en la narración?

—Con *flashbacks* durante sus conversaciones. Y luego inmortalicé la larga discusión en la que arreglan cuentas.

—¿Dónde la ambientaste?

—En la iglesia.

—¡¿En la iglesia?!

—Ajá.

—¿Sin cortes?

Sonríe.

—Claro. Pero parecía un cañoneo terrible, de modo que lo dividí en varias escenas…

De repente caigo en la cuenta de la situación cómica que se ha generado: de manera involuntaria le he estado sugiriendo a Bergman que debería retomar una estructura que él ya ha descartado.

Ingmar: —Ocurrió de la siguiente manera: al principio quería que *todo* se escenificara en la iglesia. La acción debía transcurrir en frente del altar.

—¿Como en una obra teatral con moraleja?

—Sí. Pero no dejaba de alejarme de esa idea conforme la iba escribiendo. Cada vez veía más claro lo que quería realmente. Quería que todo fuera más sencillo y cotidiano, como en la «vida real». No quería tensiones heroicas como las que existen entre Jöns y el caballero en *El séptimo sello*. ¡Eso fuera! Te molesta que el párroco haga comentarios trillados al hablar con el pescador y su esposa al principio…

—Sí, cuando pienso en todos los curas que he visto padecer crisis espirituales en el cine…

—No te sigo. ¿Qué curas? De todos modos, son lugares comunes —comenta—. Me ha costado muchísimo encontrar los peores clichés que un cura puede recitar como un loro cuando alguien acude a él en busca de consuelo. Te digo una cosa: hasta que no abandoné la idea de rodar toda la acción en la iglesia no me pareció que la película empezara a funcionar; hasta que vi toda la película como viaje entre dos iglesias, dos terminales, dos imágenes de Dios. La imagen antigua y la nueva. Entonces todo encajó de una manera que me pareció de lo más natural. *Ese maldito viaje en coche en medio de la nieve de noviembre…* Todo se convirtió en estaciones en el camino para el clérigo. La primera estación: cuando cuida del cuerpo en la nieve, aunque él mismo se encuentra mal, está enfermo y febril. La siguiente estación: cuando tiene que presentarse ante la esposa del pescador y decirle que su marido se ha pegado un tiro. Para ese momento había redactado un diálogo larguísimo entre Thomas y la señora Persson, pero acabó recortándolo hasta reducirlo prácticamente a nada. —«Estaciones» en el camino. La palabra está repleta de referencias a Strindberg: pertenece a las obras oníricas y los

dramas penitentes del autor. Y más allá de eso: son estaciones en el camino de sufrimiento de Cristo hasta la cruz, el objeto de meditación de las iglesias católicas— [...] vi que tenía que abandonar la idea de la obra en la iglesia y situarla en la realidad. Hacerla tan realista y auténtica como fuera posible...

SÁBADO, 12 DE AGOSTO DE 1961
El primer rodaje televisivo en Torö

Ingmar Bergman Lo expondré del siguiente modo: en mis primeras películas siempre había dejado abierto el interrogante sobre la existencia de Dios, ¿no es cierto? En *El manantial de la doncella*, la canción popular ofrecía la respuesta, ¿verdad? El manantial brota, ¿no es así? Pero *entonces* aquello me sirvió para aproximarme tímidamente al tema y documentar mi propia convicción, mí propia concepción, de la realidad de Dios, ¿entiendes? En *Como en un espejo* se manifiesta todo de forma determinante. Lo esencial de la película, su credo, es que «Dios es amor y el amor es Dios» y que, por consiguiente, la prueba de la existencia de Dios es la realidad del amor: «La existencia del amor como algo real en el mundo del ser humano».

Entonces, y esto es lo más terrible y lo más difícil, me vi obligado a abordar todo el problema en *Los comulgantes* y hacer añicos toda la imagen de Dios, lo cual constituye una especie de búsqueda de la seguridad. He intentado abrirme camino hacia una concepción de Dios más amplia, nítida y definida.

Vilgot Sjöman *¿Por qué te parece imprescindible hacer pedazos la imagen de Dios que presenta* Como en un espejo?

Ingmar Bergman Bueno, te lo puedes imaginar. El pescador va con ese terror desbocado por los chinos y su

amenaza latente de declarar la guerra, ¿no es cierto? Si uno tiene a un hombre así sentado delante, resulta terriblemente difícil decirle: «No tienes que preocuparte por los chinos porque Dios es amor. No tengas miedo, porque, a fin de cuentas, el amor es lo esencial y existe en la tierra como algo real».

Vilgot Sjöman *¿Dirías entonces que era... cómo definirlo... una imagen de Dios demasiado limitada y basada meramente en la seguridad?*

Ingmar Bergman Sí, eso creo. O al menos así lo sentía cada vez más conforme pasaba el tiempo.

Vilgot Sjöman *¿Seguridad en qué sentido? ¿Como un niño?*

Ingmar Bergman Sí, justamente. Y me vi obligado a poner orden en mi propia casa, un proceso muy doloroso, por cierto. Barrer por completo una vieja concepción de Dios. El Dios Padre. Y la relación del padre y el hijo, en cierto sentido, como un dios autosugerente, un dios de la seguridad, ¿me explico? Tuve que realizar una búsqueda profunda en todo el concepto. Y, en el fondo, de eso es exactamente de lo que trata esta película.

Vilgot Sjöman *Si tuviera que clasificar tus películas, diría que en el primer periodo estaban protagonizadas por una rebelión contra la autoridad, contra varias clases de* padres *y ambientadas en contextos religiosos. Luego viene una larga secuencia de filmes con reconciliación, como* Fresas salvajes *y todas las cintas en las que, por así decirlo, aceptas la imagen del Dios seguro y paternal*.

Ingmar Bergman Sí, estás en lo cierto. Tenía que hacer eso primero. Y así fue como sucedió: primero uno se rebela, se opone a la imagen del padre; luego la acepta, y luego hay que dejarla a un lado tranquilamente, no modelar la imagen del padre basándola en la de Dios y viceversa.

Vilgot Sjöman *Entiendo que estás siendo sumamente cuidadoso en lo concerniente al tema de esta nueva película: ¿no proporcionas ninguna imagen nueva de Dios?*

Ingmar Bergman No, yo no diría eso. Pero el *drama*, la auténtica pasión, no lo encarna el protagonista, Thomas, sino Marta, la que no cree. Ella es quien lleva en su seno la semilla de una nueva imagen de Dios, quien alberga las posibilidades de la vida en su interior y quien al final se las entrega a Thomas.

2: EL RODAJE

MIÉRCOLES, 27 DE SEPTIEMBRE DE 1961

Oposición de los actores a sus papeles

—*Siempre* sucede lo mismo con los buenos actores: plantean un montón de objeciones a sus papeles. Los malos actores aprovechan hasta la última oportunidad. —¿Tiene razón? Resultaría muy tranquilizador, sin duda. Pronto establezco mi propia hipótesis de trabajo: la oposición forma parte del proceso de trabajo de un actor. Es *su* modo de meterse en la piel de un personaje: a lo largo de una búsqueda desconfiada de fisuras y agujeros y huecos en el personaje. Hasta que no ha indagado en ellos, no puede encarnarlo—. Ahora bien, existen distintos tipos de oposición. Max von Sydow siempre se hace el indolente con sus papeles: es la Gran Calma indolente personificada. Parece más bien indiferente, como si estuviera adormilado, así es como *se mete* en el papel. Los demás, en cambio, patalean, se inquietan y organizan un escándalo… Yo sé perfectamente —apunta Ingmar— cómo me gustaría escabullirme del trabajo.

No lo creo. Siempre lo he visto comportarse como una persona terriblemente trabajadora…

—¿Cuándo has querido tú escabullirte?

—A menudo. Por ejemplo cuando hice *El ascenso del libertino*. Les dije tres o cuatro veces a los de la Ópera qué no quería hacerla. Y cada vez que lo hacía, [Set] Svanholm me convencía para seguir adelante… ¿Nunca te he contado que en la Ópera de Estocolmo se declaró un incendio el invierno pasado, cuando estábamos ensayando *El ascenso del libertino*?

—No.

(Alguien persuade a Svanholm. Svanholm persuade a Ingmar. Ingmar persuade a Gunnar… ¿Acaso toda la profesión va de persuasiones?).

—Pues un día, de repente, saltó una alarma enorme aquí en la SF y tenían a los del noticiario de la SF preparados para grabar… Se ha abandonado el proyecto, ya sabes, pero se reactiva en las grandes ocasiones para tenerlas registradas en los archivos. Salieron aquí y se prepararon por *si acaso* había un gran incendio… Yo estaba encantado. Porque si la Ópera quedaba reducida a cenizas, no tendría que hacer *The Rake's Progress*.

JUEVES 28 DE SEPTIEMBRE DE 1961

¿Qué peinado lucirá el reverendo Ericsson?
Entrevista televisiva con Gunnar Björnstrand
Visita de GB al médico

De repente, Ingmar interrumpe y explica que tuvo una larga conversación con su padre el día anterior.

«El viejo —comienza en tono afectuoso—, el viejo ha leído el guión *tres* veces, ¿puedes creerlo? Y ha entendido el final correctamente —añade mirando a Gunnar, como si esa observación fuera dirigida a él—. Padre no ve en Thomas a

una persona estática con un sólido sentido del deber. El final le ha parecido constructivo: que Thomas cargue por fin con la función que se le ha encomendado. Padre no es un intelectual; acepta las cosas de un modo emocional, “¡Imagina —dijo Padre— que un párroco *escribiera* sus sermones!”. Eso le impresionó. Y me habló de una escena en particular: cuando Thomas intenta consolar a la señora Persson y le pregunta si desea que recen juntos. Ella sacude lentamente la cabeza y dice: “No”. A Padre esa escena le ha llegado al alma. ¿Sabéis qué dijo? “Ese Thomas tuyo es tremendamente ambicioso, pero no sería un buen pastor.”»

Ingmar nos transmite hasta qué grado estaba afectado y nos desviamos del tema del peinado. (La madre de Ingmar también ha leído el guión, si bien ella quena que Ingmar lo hiciera un poco más edificante al final. «Madre tiene una inteligencia y un talento asombrosos. Lo que ocurre es que su gusto artístico y el mío son completamente diferentes. El suyo se encuentra en la fase Selma Lägerlof.»)

La propia entrevista televisiva implicaba cierta tensión. Yo descubrí posteriormente que Gunnar tenía otros motivos para estar preocupado y nervioso. Ayer se sometió a un importante examen médico. Algunos doctores disfrazan la verdad en sus informes, pero parece ser que no fue el caso. Tiene la presión sanguínea demasiado alta y el médico le ha dado una serle de instrucciones: ¡X cigarrillos al día!, que baje el ritmo de trabajo (cinco días antes de que arranque el rodaje), que controle el peso, etc. Si obedece algunas de las recomendaciones del médico, es posible que sobreviva.

—Si me cuido *como es debido*, evitaré un infarto. Solo tendré un derrame cerebral de aquí a cinco años. Eso me han dicho. Y un derrame cerebral no te mata necesariamente; te deja postrado, incapaz de vivir una vida digna.

Ingmar sonríe sentado a la mesa, a la hora del almuerzo:

—Podría compadecerte, pero sé que eso es justo lo que no quieres.

Gunnar le responde con una sonrisa:

—No, claro, Gunnar no quiere compasión. Los miro y recuerdo las palabras de Marta Lundberg a Thomas («¿Quieres que te compadezca?»); despliego entonces mi técnica de entrevistas ideada para provocar al interlocutor:

—Hablas de la enfermedad de Gunnar con una petulancia insultante.

Ingmar suelta una carcajada.

—Claro, es genial que Gunnar se sienta indispuesto y tenga mala cara. Al papel le va que ni pintado. Imagina que me encontrara con un tipo bronceado y fuerte como un roble para encarnar a alguien enfermo y agotado.

Le da un codazo suave a Gunnar:

—¡¿Quién sabe?! Quizá sea así como funcionan las cosas…

Recibo prácticamente una sentencia de muerte del médico. Asimilo el impacto y me lo guardo para mis adentros porque sé que en este preciso momento me va bien… puesto que voy a interpretar a un párroco enfermo y desdichado.

Tal vez ese pensamiento resulte obvio para Ingmar. Pero ¿y para Gunnar? Hay algo que se me escapa: conocen tanto el uno del otro que cualquiera ajeno a su complicidad entiende solo la mitad de lo que ocurre.

No se menciona nada más de la enfermedad. Punto.

Una mañana durante el rodaje de *El rostro*, Gunnar tenía una migraña espantosa. En lugar de posponer la toma, Ingmar y Gunnar acordaron filmar la escena justo entonces, en el momento álgido de la migraña. La tensión adicional en el rostro de Gunnar, el dolor que reflejan sus ojos… Imprimirían más fuerza al primer plano.

Gunnar me contó la anécdota la primavera pasada, mientras preparábamos la entrevista para la televisión. Pero, cuando le dije que quería incluirla en la entrevista, se negó en redondo. No quería desvelar los secretos del oficio.

«… La gente no entiende ese tipo de cosas. No tiene ni idea de cómo trabajan los artistas. Les parecería cruel».

Y está en lo cierto, por supuesto.

Ojalá fuera posible derribar el muro para que la gente entendiera…

¡Maldita sea esa incapacidad de la gente para aceptar un retrato complejo de un hombre!

LUNES, 2 DE OCTUBRE DE 1961

La primera lectura del guión

Después fui en coche a la ciudad con Olof Thunberg, que interpretará al organista de la iglesia en la película. No se había tropezado nunca antes con un director cinematográfico que se preocupara de hacer una lectura del guión en voz alta; tenía la sensación de que todo estaba inusitadamente bien preparado y eso lo tranquilizaba. «Es casi como en el teatro», comentó.

En el teatro, lógicamente, la obra empieza con todos los actores reunidos y cada uno leyendo su papel en voz alta. El director les comunica su interpretación del texto: «Esto es lo que a mí me transmite esta obra; *así es* cómo vamos a hacerla…». En algunas ocasiones parece un capataz enseñando los planos de construcción a los obreros y en otras un maestro de escuela indicando a sus alumnos que abran el libro de texto por la página 15.

MIÉRCOLES, 4 DE OCTUBRE DE 1961

Primer día de rodaje

El visor es un artilugio fabuloso. El director puede colgárselo del cuello como si fuera un collar. Puede llevárselo al ojo, observar a través de él y comprobar cómo quedará la imagen final. Lo regula con el mismo objetivo que la cámara y obtiene exactamente el mismo encuadre de la escena. Ingmar casi no lo utiliza. En su lugar, utiliza las manos.

MARTES 10 DE OCTUBRE DE 1961
El arte de señalar los movimientos
El aterrador material técnico

El reverendo Thomas Ericsson entra por la puerta de la sacristía, se dirige hasta la ventana enrejada y apoya los brazos en el alféizar... He ahí el principio de un conjunto de movimientos.

Este aspecto siempre sorprende al no iniciado. Y es que cada movimiento está perfectamente planificado: cada paso que el actor da delante de la cámara, cada silla en la que se sienta en un escenario teatral. Pero también sorprende que esta planificación pueda suscitar tales discusiones y momentos tan desagradables entre el director y los actores. ¿¡Realmente es tan importante si un actor se coloca aquí o allí!? ¿Es que no se puede solucionar todo más rápidamente para poder seguir con el trabajo?

El director parece testarudo e intratable mientras va de un lado al otro planificando qué aspecto tendrá el movimiento visto desde la platea de un teatro o las butacas de un cine. El actor parece hipersensible, afectado, torpe y nervioso mientras intenta desembarazarse de la vergüenza de realizar unos movimientos que se le antojan poco naturales. A veces incluso hace carantoñas, como si llevara puesto un traje que le queda pequeño. Le aprieta donde no debe y no se siente cómodo en él. Entonces el director accede a hacer una pequeña modificación: ¿lo ensanchamos

un poco por aquí? ¿Mejor ahora? ¿Tampoco? ¡Por todos los diablos! ¿Es que no hay ni un traje en todo el vestuario que le siente bien?

Es la primera vez que el actor se mete en la piel del personaje; de ahí que planificar los movimientos [fijarlos] resulte una tarea peliaguda, si bien de vital importancia. Cuando el director indica al actor los movimientos que ha previsto para él, lo que está en juego es una cuestión de sensaciones: es entonces cuando se comprobará si actor y director *sienten lo mismo* acerca del personaje.

Bergman agarra a Björnstrand por la manga de su sotana y lo conduce hasta la ventana enrejada. Bergman se lleva la mano a la nariz. Cada persona tiene su pequeña reserva de hábitos y gestos arraigados. Bergman canaliza sus dudas de este modo: se acaricia el puente de su larga y prominente nariz con el pulgar y el índice. Un gesto típicamente suyo mientras reflexiona sobre algo: ¿quedará bien así? Lo sopesa y regresa junto a Ingrid Thulin. Vuelve a acariciarse la nariz. Finalmente se decide, conduce a Ingrid hasta la ventana enrejada y determina sus movimientos.

Apenas hay discusión. Los trajes y vestidos son de corte clásico. Y el director experimentado sabe que los actores aceptarán de buena gana los movimientos si estos están justificados.

«¡Qué feo queda cuando Marta se sorbe los mocos y se suena la nariz! Por eso Thomas se va hacia la ventana».

La cámara se aparta del camino. Los dos operadores de cámara se posicionan con sus dos cámaras fijas como si de dos reporteros gráficos se tratara. Ingrid Thulin y Gunnar Björnstrand interpretan toda la escena una vez más (con precisión, como si fuera una toma); pero esta vez los disparos de las cámaras fijas acallan sus voces. Mañana, esas fotografías estarán reveladas sobre la mesa del

director: aproximadamente un centenar de imágenes de pequeño formato entre las que deberá escoger.

Hay otros modos de realizar esas mismas fotografías. Puedes tomar un instante de la acción y pedir a los actores que adopten esa posición. Pueden amañarse situaciones expresivas, etc. A mí el método de Bergman me parece mucho mejor. Las cámaras inmortalizan a los intérpretes *en plena acción*: de este modo se captan finos matices expresivos que los actores no serían capaces de reproducir si se limitaran a posar. Este sistema se ha convertido en otra de las rutinas de plato: en *Los comulgantes* se toman fotografías fijas desde (prácticamente) cada ángulo de la cámara.

«Introduje este sistema de sacar fotos fijas… por motivos evidentes. Pero no conviene marcharse y dejar el procedimiento en manos de los actores y los fotógrafos; si no, se desconcentran. Hay que supervisarlo todo».

Acompaño a Bergman a su despacho. Las fotos fijas de ayer están reveladas sobre su mesa, sin ordenar. Hay que hacer una criba muy precisa; Algunas son inservibles: están borrosas o son inexpresivas; pero basta con que dos o tres hayan salido bien. Y hay que descartar también las que resultan desfavorecedoras para los actores. Un breve sermón sobre el tema: el deber del director es no dejar a sus actores desprotegidos.

«… Hay que cuidar *muy bien* a los actores. El público se cierne sobre ellos como buitres y se ríe con un placer malicioso si salen un poco feos o absurdos. ¡Piensa en lo mucho que se exponen los actores!»

Recuerdo una conversación que mantuve con Carl Anders Dymling cuando Ingmar rodó *El ojo del diablo*. Carl Anders se lamentaba de lo pedante que Ingmar se había vuelto con el paso de los años:«… se exige demasiado a sí mismo, y a los demás…». En su voz me pareció detectar una cierta

añoranza del Bergman de antaño, aquel joven brioso que no tenía tiempo para ocuparse de detalles insignificantes. A la productora le cuesta dinero que el director sea exigente.

Veo las reacciones en sus colaboradores, que pueden clasificarse en una larga escala decreciente: desde quienes se sienten estimulados por sus exigencias hasta quienes sacuden cansinamente la cabeza; y entre estos últimos y Bergman persiste un estado de guerra que estalla constantemente en situaciones desagradables.

Veo la rabia e impotencia de Bergman ante la maquinaria chirriante e imperfecta a la que está expuesto. Ayer y hoy todo el mundo ha vivido bajo una enorme presión para dar lo máximo de sí en la escena de la sacristía; mañana podría demostrarse que todo ha sido en vano porque había una «mancha en el objetivo». El pintor necesita pinturas, lienzos y pinceles. El escritor se las apaña con papel y bolígrafo. Pero quienquiera que desee hacer cine depende de un proceso asombrosamente complejo de producción en el que nada puede salir mal, pues pueden surgir miles de defectos, empezando por topar con un proveedor de película virgen que vende un producto con una emulsión defectuosa.

SIN FECHA, OCTUBRE DE 1961

Gunnar Björnstrand ha hecho lo que tenía previsto: ha ido a ver a otro médico para someterse a un segundo chequeo.

El médico número dos le ha realizado los mismos exámenes que el número uno, afirma Gunnar, pero los resultados han sido diferentes. Al igual que las instrucciones acerca de su salud. Su presión sanguínea es mucho más baja que en la primera revisión, de modo que le han dicho que deje de tomar la mitad de los medicamentos que le habían recetado.

«Tras una semana dejé de tomarme todo aquello, y entonces empecé a sentirme bien de nuevo».

La presión de esos miedos que lo acechaban se ha evaporado, ha recuperado la fuerza interior: la visita al segundo médico ha aniquilado los efectos de la primera y ha supuesto un enorme alivio psicológico. Ahora puede continuar trabajando y sentirse sano.

MIÉRCOLES, 25 DE OCTUBRE DE 1961

Al visionar el metraje, Ingmar detecta una toma demasiado clara. Voy en coche a la ciudad con Sven [Nykvist]; en Valhallavágen llueve a cántaros:

—¡Esta película es tan sensible a la luz! Hay que aplicar un *equilibrio de blancos* que… —Sven se muerde la lengua para no soltar un improperio—. En esa toma que a Ingmar no le gusta… el electricista había desplazado un foco diez centímetros. ¡Diez centímetros!

—¿Y no podrías haberlo explicado?

—No, detesto poner excusas. En cualquier caso, debería haberlo visto yo mismo. Hay que estar alerta al cien por cien *justo* antes de una toma. Lo sé. Uno se relaja un instante y…

El jardín del hospital privado de Sophiahemmet es oscuro y está cubierto de hojas otoñales empapadas. Sven suspira.

—¡Menuda profesión he elegido!

DOMINGO, 29 DE OCTUBRE DE 1961

La soledad del director

Justamente ahora empiezo a darme cuenta de lo solo que está un director.

Tiene su visión. El equipo trabaja duro para ayudarle a darle forma visible, su vida depende de su apoyo. Pero

prácticamente nadie del equipo percibe el fondo de esa idea.

Tal vez no sea tan extraño, habida cuenta de las múltiples capas de una idea artística, capas intelectuales que pueden expresarse en palabras, pero también capas emocionales que parecen planas y carentes de relevancia cuando se transmiten oralmente; de hecho, incluso el autor a veces es solo medio consciente de ellas. De ahí su gratitud cuando de repente alguien *entiende*.

Un destello de luz en el túnel de la soledad.

MARTES, 31 DE OCTUBRE DE 1961

Ayer le pregunté a Bergman acerca de «la soledad del director». Él respondió con entusiasmo. «También vas a escribir sobre eso, ¿verdad?, si alguna vez escribes tu libro. ¡Que no se te olvide!»

LUNES, 6 DE NOVIEMBRE DE 1961

Dependencia de las mujeres e interpretación de los sueños

Tensión Ingmar-Gunnar

«En el sueño intento… o mejor dicho: el sueño *intenta* por mí separar a mi madre de mi esposa. Llevo confundiéndolas años y años, y así lo reflejan con toda claridad algunas situaciones de mis sueños… Es fantástico».

Para él es una lucha: en sueños «intenta zafarse» de toda esa «mezcla angustiosa entre esposa y madre»; me impresiona la palabra *angustiosa*. «Ahora bien, existe una enorme diferencia entre percibir algo intelectualmente y sentirlo emocionalmente»; de hecho, hasta que no se asimila emocionalmente, el problema no se soluciona.

«Supongo que eso explica que durante un tiempo buscara de manera inconsciente mujeres más jóvenes: con el mero objetivo de alejarme en la medida de lo posible de esa tendencia mía a confundir las cosas».

Añade con una sonrisa que siempre le «han dado pavor las mujeres». La sonrisa da paso a una risotada. «Pero el entusiasmo siempre ha vencido al miedo».

Gunnar me transmite la sensación de no ser libre, la idea de que Ingmar desprecia profundamente a los actores y «cuando haces un buen trabajo, el mérito nunca es tuyo». En Ingmar percibo una agresividad que no es capaz de camuflar: su tono es cortante, y Gunnar se tensa aún más. Gunnar responde con silencio y agresividad. Ingmar parece decepcionado. Gunnar también. ¿Cómo afectará esta tensión a la película?

A veces tengo la sensación de que esta situación les resulta familiar: con el paso de los años se han acostumbrado a vivir con esta tensión mutua. Eso parece al ver los arrebatos de ira: se discuten con una rutina y una destreza terribles, con el regocijo de que los dos conocen prácticamente todas las capas del otro. Subyace una amistad de veinte años. Y durante los últimos diez Gunnar ha aparecido en casi todas las películas de Bergman, a menudo con papeles protagonistas. (Y no *cualquier* papel protagonista: casi siempre Gunnar interpreta a los personajes en los que Ingmar se autorretrato. A través de Gunnar, Ingmar se ha flagelado una y otra vez).

Tomo nota del tema, pero no sé qué debo hacer con ello. Les preguntaré a Gunnar e Ingmar si les parece bien que lo mencione.

En cierto sentido, es un asunto puramente privado. Pero también forma parte del trabajo. Aunque no lo habría pensado hace un par de años.

MARTES, 7 DE NOVIEMBRE DE 1961

Nervios a flor de piel y comentarios en la sala de proyecciones

«*Teatro en la sala*»

«Ingrid y Gunnar tenían que repasar el principio de su escena. Les dejé interpretarla entera, para que todo el mundo supiera cuáles eran los movimientos. Estaban todos de pie junto a las paredes del aula, observándolos: el equipo de plato, los electricistas, los técnicos de sonido. Y entonces, cuando Ingrid y Gunnar sintieron que tenían un público, actuaron dándolo todo. El tener público los animó, les aportó ese algo adicional… y, ¿sabes?, cuando Gunnar tenía que salir al vestíbulo al final, todos le abrieron paso de manera automática. Miré a Lennart Nilsson, el fotógrafo —está haciendo un reportaje sobre nosotros para [la revista] Se—, y estaba tan emocionado que rompió a llorar. Fue auténtico "teatro en la sala"».

A Ingmar se le iluminan los ojos.

«Y te diré algo más: eso es lo único que se necesita para interpretar una obra».

Por supuesto. Así es como empezó una lección magistral en la Universidad de Estocolmo hace uno o dos años: les preguntó a los alumnos qué se necesitaba para interpretar una obra, un viejo recurso que había empleado anteriormente con sus discípulos en el Teatro Municipal de Malmö. Y las respuestas siempre son las mismas: todos salen con un «focos», «ciclorama» y todos esos artilugios teatrales modernos; Ingmar aguarda y, cuando la lista es lo bastante larga, espeta un «¡basta!» y comienza un proceso de eliminación. ¿Es necesario el ciclorama? No. Al final solo quedan tres cosas imprescindibles para interpretar una obra: un lugar donde escenificarla, aunque no sean más que unas

tablas mal colocadas sobre unos caballetes, un texto que interpretar y un público para el que actuar.

Esa trinidad existe hoy en el aula de Finnbacka.

JUEVES, 9 DE NOVIEMBRE DE 1961

Escena final de Ingrid en el aula

Ingmar es un director satisfecho durante el viaje a casa; explica cómo ha «convencido, intimidado y bromeado» con Ingrid hasta que esta tarde, al fin, justo antes de separarse, ella le ha dicho: «No quiero hacerlo a mi manera». (¿Habrá dicho Ingrid tal cosa realmente? Yo estaba de pie junto a ellos en la ventana del aula y, según creo recordar, Ingrid simplemente ha comentado, con una risita cansada: «Lo haré como tú digas»).

El coche se balancea suavemente.

«Al final consigues que haga lo que tú quieres. Ingrid tenía una vaga idea de cómo quería interpretar esa escena; entonces yo le dije: “¡Está bien! ¡Hagámoslo de ese modo!”. Así que lo hicimos a su manera y comprobó por sí misma que así no quedaba bien».

(Esto solo demuestra que uno no puede fiarse únicamente de la versión que Ingmar da de las cosas. Le gusta la contundencia, lo que se pone de manifiesto con vehemencia; cuando explica una anécdota, la simplifica de un modo violento y la hace superficial. La realidad en laque se mueve y que crea a su alrededor es mucho más variada y diferenciada).

SIN FECHA, NOVIEMBRE DE 1961

Otro tema de conversación relevante a la hora de la cena con (Jilo [Isaksson] e Ingmar: el «canibalismo» en los

artistas. Se meten de lleno en una crisis. O ven a sus amigos y parientes divididos por los conflictos. Pero el caníbal que hay dentro de ellos siempre acecha para tomar notas, para observar. ¡Vaya tema! Podría hacer algo con eso…

Ahora bien, suponiendo que al artista lo atormente el caníbal que lleva dentro y lo persiga el sentimiento de culpa, entonces puede utilizar también *ese* conflicto y convertirlo en una película, por ejemplo. (El escritor David en *Como en un espejo* explota la locura de su hija en sus novelas.) El caníbal que hay dentro del artista es un demonio con buen apetito. Siempre dispone de mil recursos.

Me asombra escuchar la *rapidez* con la que Ulla e Ingmar confiesan que llevan un caníbal dentro (yo mantuve el mío bien confinado en mi subconsciente durante años). Ellos lo descubrieron, lo utilizaron, les provocó un sentimiento de culpa, sí, pero nunca se les ha ocurrido negar su existencia.

Con Ingmar, es evidente, la dirección también funciona en este plano. No basta con detenerse en lo que los actores pueden conseguir como actores. Hay que sondear más adentro, en sus vidas privadas, y obligarlos a canalizar sus propios conflictos a través de sus interpretaciones. (Algunos actores se lo permiten con sumo gusto, pues saben que un conflicto puede resultar muy jugoso, pero otros son tímidos o se niegan en redondo.) Trabajar siempre con los ojos bien abiertos para encontrar el punto de interesección entre los problemas privados del artista y su talento objetivo: esa es, sin duda, una de las astucias de Bergman como director.

JUEVES, 16 DE NOVIEMBRE DE 1961

Rodaje de la escena del coche en Skattungby

Durante la comida empezamos de repente a evocar recuerdos de nuestra infancia.

Bergman los narra con una intensidad violenta. El preludio no lo recuerdo, solo el después: llega a casa, lo interrogan y lo castigan. El castigo se imponía de manera sistemática: esa era la parte más espantosa.

«*Ahora* todo el mundo piensa que es horrible —afirma—, pero en *aquel entonces* no era así. Mis padres eran personas de su época, eran modernos, actuaban conforme a la idea de disciplina de *aquella* época, que estipulaba que *no* había que permitir que los sentimientos intercedieran a la hora de castigar a tus hijos. No tenías que demostrar que estabas triste o que te afectaba; había que mostrarse sereno y decidido; se creía que aquellos castigos harían a los niños mejores personas».

El castigo está asociado a un sofá de felpa verde que había en casa durante su infancia; allí era donde se le infligía. Después venía el arrepentimiento, el resarcimiento y la reanudación de las relaciones afectivas que habían quedado maltrechas por la ofensa que había cometido.

«Es asombroso que no acabara siendo homosexual o masoquista», agrega.

Entonces viene la sorpresa.

Este método educativo incluía algo más: el castigo iba acompañado de silencio. Los adultos no hablaban con el niño hasta que este demostraba su arrepentimiento.

Hay un brillo en sus ojos cuando habla de este silencio. Y entonces lo deja caer:

«Ese era en realidad el silencio de Dios».

Al principio me pregunto cómo diablos habrá llegado a asimilar el concepto ancestral del misticismo religioso, «el silencio de Dios», el tema principal de *Los comulgantes*, con sus propias vivencias de la infancia.

Entonces tengo la sensación de haber encontrado la llave de acceso a un aspecto fundamental de su biografía íntima.

ANEXO, JUEVES, 4 DE OCTUBRE DE 1962, SILJANSBORG.

Confiesa que a veces siente un poco de claustrofobia, por eso necesita dos habitaciones aquí en el hotel. Asocia la claustrofobia con el recuerdo del armario oscuro en el que a veces lo encerraban a modo de castigo de niño (como en la obra de Hjalmar Bergman *Granny And Our Lord* [La abuela y Nuestro Señor]). Y luego está todo el tema del «silencio punitivo»:

«... Cuando hacía alguna travesura, no me hablaban. Incluso hoy puedo perder los nervios sin motivo aparente si alguien no me habla y me da la espalda; me lio a patalear y a increparles hasta que me responden». El silencio de Dios.

Madre y Padre guardan silencio.

«En el momento en que descubro que no estoy compenetrado con alguien que tiene que hacer algo delante de la cámara, me encuentro totalmente perdido. Toda la situación se vuelve estúpida. Si tengo a un actor —y ha ocurrido— que se queda petrificado delante de la cámara, le da un calambre, no puede recordar lo que tiene que hacer o se deja llevar por el pánico por algún otro motivo, todo el asunto se vuelve extremadamente difícil de resolver».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

VIERNES 17 DE NOVIEMBRE DE 1961

La escena del suicidio

Hoy hace un frío espantoso. Pero Ingmar está curiosamente tranquilo. ¡No nos precipitemos! Tomémonos nuestro tiempo

para ultimar todos los preparativos. E incluso podemos almorzar antes de la toma.

Es casi la una antes de que todo esté listo para la toma. Y entonces se produce un cambio extraordinario en el tiempo.

El aire se espesa y se vuelve crudo y penetrante, el frío aumenta, el paisaje se oscurece varios tonos y algo se arremolina en el aire. ¡Copos de nieve!

Dura media hora. El tiempo exacto para las dos tomas. Luego el aguanieve desaparece, y ya no vuelve a nevar en todo el día

«… Como en *El séptimo sello*, cuando Bertil Anderberg se desploma gritando en el claro del bosque y fallece torturado por la Peste, dejo la cámara grabar un poco más de lo habitual. De repente, un rayo de luz cae sobre él… Es la gracia de Dios».

A Ingmar no le importa que se cultive una pequeña aura de magia natural —o magia negra— en torno a su persona. Él mismo lo hace. ¿Qué fue lo que nos dijo una vez Ulla Isaksson? Ah, sí, que le había confesado que en *Fresas salvajes* se había apartado un momento y le había prometido al diablo un año de su vida a cambio de que ese día hiciera buen tiempo, porque la situación era desesperada y todo el equipo de producción tenía que regresar a casa al día siguiente.

Y, por supuesto, lució el sol.

Da patadas de alegría en el suelo tras las tomas, enormemente satisfecho con el aguanieve. ¡Ahí está! La ha atrapado en el rollo de película.

VIERNES, 1 DE DICIEMBRE DE 1961

Las mujeres sienten un deseo alarmante de cambiar a sus maridos, Ingmar:

«Una de las grandes peleas que tuve con Käbi fue sobre mi boina. Y mi chaqueta de cuero. Cedí y accedí a sacrificar mi boina. Pero no la chaqueta de piel. Contenía mi pasado, y ella se lo llevó. Pero no pienso dejar ir el Volvo. Voy a aferrarme a él hasta el día de mi muerte».

LUNES, 15 DE ENERO DE 1962

Cine nacido de los sueños

[El rodaje finalizó el 14 de enero.]

Justo antes de almorzar hoy ha empezado a desvelar su nueva idea para una película:

«¿Qué me dices de esto…?»

Dos mujeres y un niño de 13 años en una ciudad extranjera. La mujer mayor sufre inesperadamente una hemorragia y hacen un alto en un hotel. Ingmar aclara que parte del material se retrotrae a una antigua pieza radiofónica, *La ciudad*: el resto es nuevo y se basa en un sueño que tuvo cuando estuvo convaleciente en diciembre.

Algunos aspectos de la idea tienden puentes con el mundo de Käbi. La acción de la película tiene lugar en un país con transporte de tropas, en medio del humo y la mugre, en algún punto tras el Telón de Acero. Además, él mismo va a inventar el idioma que se habla en ese país, pero piensa en utilizar como base el estonio («que me resulta *completamente* incomprensible»). Solo necesita cambiar unas cuantas consonantes.

—¿Lo vas a enfocar todo desde el punto de vista del niño?

—No, eso sería demasiado limitado. Quiero enfocarlo desde el punto de vista de la mujer más joven.

Durante un tiempo se planteó ocultar de algún modo a la mujer mayor, porque tenía miedo de que ese papel fuera demasiado cercano a él mismo.

Al hablar de las ideas nuevas, uno siempre se pone nervioso; todo en ellas es frágil y está por demostrar:

—¿Crees que puedo hacer algo con ella? De hecho, las películas que han salido de mis sueños suelen ser buenas.

SÁBADO, 20 DE ENERO DE 1962

Esa bruja es obstinada

Explica su metodología de trabajo actual:

—Primero escribo lo que sé sobre la historia, con todo lujo de detalles. Luego hundo el iceberg y dejo que flote parte de él. Solo una puntita.

Primero escribe el guión a la antigua usanza, es decir, con escenas claramente definidas. Luego empieza a corregirlo y a recortarlo drásticamente, tendiendo puentes para salvar los huecos. Se enfurruña un tanto por ser tan meticuloso.

Últimamente se ha comportado como una gallina a punto de poner un huevo. ¿Qué escribirá ahora que tiene previsto viajar a Rättvik?

—¿Acaso *The Folktale*?

No. Será esa historia sobre la mujer y el niño. Käbi lo ha ayudado a tomar la decisión.

—Me hizo darme cuenta de que no puedo eludir este material. —Baraja la idea de aplicar una nueva técnica—: No habrá escenas interpretativas. Y no se pronunciará ni una palabra sobre el «sueño» en toda la película, sino que la película en sí *será* un sueño. Creo que la titularé *El sueño*.

Sten Lindén conduce el Opel de la SF e Ingmar va dormido entre Sala y Krylbo, como una ancianita, con las manos entrelazadas sobre el regazo y dando cabezazos, «La postura del director», lo denomina cuando se despierta.

«Es una costumbre. Cuando te sientas en la mesa del director en la platea, en medio de la oscuridad, y observas a

los actores… quedaría muy mal dormir con la cabeza echada hacia atrás. Si tienes la cabeza gacha, en cambio, piensan que estás leyendo el guión».

3: MONTAJE, MEZCLA Y ESTRENO

VIERNES, 4 DE MAYO DE 1962

La nueva película no se llamará ni *La ciudad* ni *El sueño*, sino *Timoka*.

Timoka es el nombre de la población a la que llegan las mujeres: Se lo ha inventado y después ha descubierto que en estonio significa «perteneciente al verdugo». [La película acabaría titulándose *El silencio.]*

JUEVES, 17 DE MAYO DE 1962

«Mi manía por los primeros planos»

Poco después hemos realizado los dos planos generales de la escena del suicidio. Está muy orgulloso de ellos, (Tomo nota mentalmente de su orgullo para sacarlo a colación cuando hagamos la entrevista televisiva sobre el montaje, el 25 de junio de 1962. ¿Por qué se ha decidido por planos generales?)

Ingmar Bergman Supongo que quería contrarrestar mi manía por los primeros planos. Me encantan los primeros planos, pero este momento, con un hombre tumbado en el suelo, justo después de pegarse un tiro, es uno de los más espantosos que pueden darse. Y con el párroco que se acerca y observa a su víctima. Además, tengo la sensación de que incluso la tormenta de nieve tiene un papel en la escena. Y también el paisaje circundante y los rápidos. Y esa

tarde dominical oscura. Es igual de importante, de hecho más importante que mostrar primeros planos, porque tengo la impresión de que allí deberíamos permanecer en pie, en silencio y siendo objetivos, desde la distancia, como un espectador asustado ante lo que está ocurriendo. Solo hay que grabarlo, eso es todo. Es tan espantoso que cualquier primer plano del clérigo o del rostro del muerto o de cualquiera de los que les rodean convertiría en agradable algo que resulta duro hasta lo intolerable, un sufrimiento tan terrible que cualquier primer plano resultaría fingido y profano.

Vilgot Sjöman ¿De verdad consideras los primeros planos una *manía* tuya, tal como acabas de decir?

Ingmar Bergman Sí, siento pasión por ellos: estar cerca de las personas, mirarlas a los ojos e intentar captar sus movimientos mentales en el reflejo de sus rostros. Y exponer todo eso al público de la forma más directa y descarnada posible. Esa es la técnica que he aprendido a lo largo de los años. Pero en ocasiones es bueno retroceder un poco con la cámara, alejarte y filmar desde la distancia.

SIN FECHA, 1962

Erland Josephson ha parafraseado un poema que los niños ingleses recitan en las guarderías:

Ingmar, Pingmar, pudín y pastel.
besó a las chicas y las hizo llorar.
Y cuando los niños salieron a jugar
el pequeño Pingmar echó a correr.

Aceptamos algunas verdades sobre nosotros mismos, otras no, Ingmar recita este poema con gran alegría.

MARTES, 29 DE MAYO DE 1962

«Antieclesiástico», no «antirreligioso»

Vilgot Sjöman En una ocasión, cuando salíamos de la sala de montaje, comentaste que habías descubierto que este filme era cada vez más *anti*. No antirreligioso, sino anticristiano. Afirmaste haber realzado ese aspecto mediante el montaje. ¿Te importaría explicarnos cómo lo hiciste exactamente?

Ingmar Bergman No lo recuerdo. He dicho tantas cosas sobre esta película. Verás, la cosa es así: durante el dilatado periodo en el que se desarrolla una producción como esta, a uno no deja de cambiarle el humor, y es lógico, tanto en lo relativo a la película en sí como al material, es decir, al lado técnico de la producción. Y unas veces dice una cosa y otras la contraria. He olvidado qué dije en aquella ocasión. Si dije que la película es anticristiana, debo matizar tal afirmación. Mantengo que la película es antieclesiástica en cierto sentido, es decir, contraria al modo en que la iglesia sueca se conduce actualmente en muchas partes del país. Pero un personaje como Algot Frövik, por ejemplo, nunca podría ser anticristiano; me refiero a que nunca podría surgir de una mentalidad anticristiana, ¿no crees?

Vilgot Sjöman Bueno, una cosa es que el humor cambie, pero ¿quieres decir que el objetivo también cambia mientras uno trabaja en algo? La manera de abordar el material…

Ingmar Bergman La manera de abordar el material puede experimentar los cambios más singulares. Pero, al mismo tiempo, conviene ser extremadamente cuidadoso con no olvidar nunca la idea original y poder llevarse de la oreja de vuelta a la misma. Empezar de un modo y acabar de otro es una catástrofe. La película se vuelve terriblemente confusa. Por supuesto, algunas veces uno puede enfurecerse

con todo y decir cualquier barbaridad. Pero eso no es más que un ataque de mal genio.

Vilgot Sjöman Bueno, me parecía interesante recalcarlo porque percibo constantemente una duplicidad con esta película de parte de quien la ha hecho con respecto a las cosas que retrata, como por ejemplo la iglesia y el servicio…

Ingmar Bergman Sí, la «eclesialidad», lo que Par Lagerkvist denomina «la sagrada tontería», ¿no es esa la expresión que utiliza? Me parece un término tremendamente correcto y expresivo: cómo «la sagrada tontería» oculta lo sagrado. Y supongo que esa es una de las cosas que, aunque no era consciente de ello al empezar, se ha ido acumulando en mi interior desde mi infancia, un profundo desdén por toda esa tontería externa y extraña que se amontona y oculta lo esencial.

SÁBADO, 2 DE JUNIO DE 1962

IB, el discapacitado técnico

Ingmar Bergman… Soy incapaz de cantar dos notas afinadas. Käbi me ha ayudado en ese sentido, debe haber alguna inhibición profunda en alguna parte de mí, porque es imposible que no tenga ningún sentido de la música. Y tampoco sé dibujar. ¡Soy incapaz de dibujar un decorado o de hacer un boceto de la composición de una imagen! Imagina lo que eso supone para un director de cine. Durante todos los años que Lars-Eric Kjellgren lleva dirigiendo… si supieras lo que envidio sus conocimientos técnicos. Todo lo técnico le salía con tanta facilidad, mientras que yo permanezco ahí sentado sumido en mis problemas… Y eso por no hablar de lo difícil que me resulta (risotada) mezclarme *con otras personas*, hablar con ellas, sentirme obligado a establecer contacto con ellas. Deberías haberme visto en los viejos tiempos, cuando me daban tanto miedo

que me abalanzaba sobre la gente con una cordialidad que la dejaba completamente fuera de juego…

MIÉRCOLES, 13 DE JUNIO DE 1962
Reírse de la crítica con una farsa
Casado con la cámara

Ulla [Ryghe, la montadora) pega los fragmentos; Ingmar habla de una farsa que está redactando a cuatro manos con Erland Josephson. Gira en tomo a un crítico que tiene que escribir la biografía de un artista mundialmente famoso (un violonchelista llamado Félix). Se llamará *La lección moral o Un agujero en el medio* (el protagonista no se ve en ningún momento). Todo el odio que Bergman siente hacia la crítica estalla cuando expone su idea y las humillaciones que padeció en conexión con las reseñas del libro de Jörn Donner. ¡Es su venganza! ¡Mostrar la mezquindad de los críticos! ¡Su improductividad, su vida a costa del artista! (La película se convirtió en *Esas mujeres.]*

«Un director de cine es una persona que nunca encuentra tiempo para pensar debido a todos los problemas».

—en: «An Interview with Ingmar Bergman», de Stig Björkman, *American Cinematographer 53* (1972)

VIERNES, 29 DE JUNIO DE 1962
Rollo a rollo en la sala de montaje

Ingrid empieza a leer la carta en pantalla. Ingmar: «Creo que todos estos soniditos crean un ambiente fantástico. Los sonidos de la garganta. Cuando traga… ¡escuchad! ¡Haced que se oigan claramente!».

De repente se le ocurre que en el extranjero los subtítulos se colocarán en la parte inferior de la imagen.

«Toda la escena de la carta se echará a perder en el mercado internacional porque la vista del espectador se moverá entre el subtítulo y los ojos de Ingrid. Es una pena. Echará a perder la fascinación de su mirada. No cabe duda, esta es una película específicamente sueca».

Y entonces recuerda lo difícil que fue encontrar la posición óptima para colocar el micrófono durante la lectura de la carta, una posición que captara el mínimo zumbido de la cámara posible.

«En esta escena hemos desplegado los máximos recursos técnicos. Aunque nadie lo creerá, por supuesto. Pensarán que lo único que hay que hacer es colocar una cámara en frente de la actriz y santas pascuas».

Después de leer la carta de Marta, Thomas intenta volver a meterla en el sobre, pero se rinde: tiene demasiadas hojas. Olle Jacobsson atenúa automáticamente el tremendo crujido del papel.

«No, deja que se oiga bien. Thomas intenta acallar su culpabilidad».

MARTES, 3 DE JULIO DE 1962

Creación de un clímax acústico

Se instala un micrófono en la sala de montaje; enciendo una grabadora y capto la atmósfera de la habitación: risas, charlas, discusiones. Hoy he tenido suerte. Es más: de repente, la conversación ha desembocado en una breve conferencia.

Ha ocurrido cuando Gunnar Björnstrand dejaba a la esposa del pescador, Gunnar mira a través de la ventana de la cocina y la ve sentada a la mesa con sus hijos. El párroco camina pesadamente por el oscuro patio. En la siguiente

toma, Thomas y Marta están sentados en medio de un silencio sepulcral en el coche. Entonces Marta se detiene ante el paso a nivel.

Ingmar Bergman Luego atraviesan los resaltos del paso a nivel. Aquí el sonido del coche lo suavizaremos, está demasiado alto. Lo más importante es el «pling» del bache y el sonido del tren, ¿queda claro?

Evald Andersson [Efectos de sonido] El sonido del coche estaba demasiado alto ahí.

Ingmar Bergman Sí, tenemos que atenuar el coche justo en ese momento. Y entonces llega el tren. Y después de que Gunnar haya pronunciado su frase («Padre y Madre querían que fuera cura»), ¡súbelo al máximo! Puedes hacerlo así: en cuanto los vagones desaparezcan de la vista, que se oiga un pitido, porque hay una estación cerca, esa es la idea, ¿de acuerdo? ¿Lo entiendes? Así habrá un ruido infernal provocado por el tren cuando el coche vuelva a alejarse. Porque después, cuando el coche llegue hasta aquí y se detenga (frente a la última iglesia), debe haber un silencio sepulcral durante un rato. ¿Queda claro? La línea de pensamiento es puramente acústica: primero este fragmento lento con el tren, luego el tren se va y luego empieza la música, alta, y a continuación se oyen todos esos sonidos insoportables y este potente… Y luego insertaremos ese ruido que hacen los trenes, ese «¡Clank! ¡Clank! ¡Clank clank!» cuando los parachoques chocan con otras piezas, ¿sabes a qué me refiero?

Evald Andersson Entiendo, entonces quieres una especie de ralentí aquí…

Ingmar Bergman ¡Exacto! Y hay una especie de tintineo y un ruido metálico en esas cadenas y acoplamientos, de manera que oímos todos esos sonidos metálicos estruendosos en una larga serie, ¿entiendes? Es como si alcanzásemos una especie de *clímax acústico* en la

película en este momento. Y luego se reduce un poco cuando el coche asciende por la colina. Y después, de repente, reina el silencio. Un silencio absoluto. Abren la puerta (del coche) y oímos el sonido vagamente… y entonces las campanas empiezan a doblar. Tiene que ser como *un alivio* después de esa secuencia de sonidos. ¿Lo captas? Esa es la idea. ¿Entiendes lo que quiero, Olle?

Después me di cuenta de que Bergman había impartido una lección en su especialidad, puesto que, si se examinan los efectos sonoros de la trilogía cinematográfica que concluye con *El silencio*, se aprecia que cada una de las películas cuenta con un «clímax acústico».

En *Como en un espejo* consiste en el terrible estruendo del helicóptero que viene en busca de Karin… seguido después por el silencio. En *Los comulgantes* es el traqueteo del tren… seguido por el silencio y el tañido de las campanas. En *El silencio* lo componen las terribles y persistentes sirenas de alarma que perforan la ciudad de Timoka… en medio del terror a la muerte de Ester.

La inventiva es genial, pero el patrón básico se repite.

JUEVES, 7 DE FEBRERO DE 1963

«¡Ve tu película con público!»

Predicción acerca de la recepción de Los comulgantes

Estado en el estreno: pánico, sentimiento de inferioridad, humillación

Ingmar Bergman A mi modo de ver, hasta que una obra teatral o una película no se encuentra con la conciencia del público, no es ni una obra ni una película, sino un producto semiacabado. Es en ese peculiar y espantoso encuentro cuando la obra cobra vida. He meditado mucho acerca de la razón de este pavor que padecemos, de este sentimiento de

desnudez e impotencia. Creo que es porque contemplamos nuestro trabajo como algo semiacabado y terriblemente indefenso *hasta* que queda atrapado en la conciencia del público.

Vilgot Sjöman ¿Hay algo que te interesara tratar y hayas acabado descartando, algo que pensabas que tendrías que dejar fuera ya en la fase de la redacción del guión?

Ingmar Bergman Sí, por supuesto. Cuando redactaba el guión descubrí que la película y la forma que presenta no se adecuaban a todo lo que quería decir. Pero todo eso aparecerá por sí mismo en la siguiente película. Tenía una potente sensación de que me había dejado algo en el tintero incluso en la fase de redacción del guión, y más aún durante el rodaje. Todo eso generó luego *El silencio*.

Vilgot Sjöman ¿Siempre ocurre así: sientes que hay algo que no has dicho y eso se convierte en el germen de la siguiente película?

Ingmar Bergman No, no… Pero suele ocurrir mientras trabajo en una película, y sobre todo durante el rodaje, que es una especie de estado febril, un estado espantosamente frenético y difícil, cuando la maquinaria funciona a pleno rendimiento, todo el personal de oficina está activo y operan todas las formas creativas, es bajo toda esta presión cuando se me agolpan en la cabeza un montón de ideas para películas, cientos de ellas, y salen a la luz todo tipo de presiones, procedentes de todas las direcciones, y es un incordio tremendo.

SIN FECHA, MAYO DE 1963

La línea de la crisis religiosa

Se le ocurrió la idea de *El silencio* en medio del rodaje de *Los comulgantes*. (Y aparcó *The Folktale*, del mismo modo que

con *Los comulgantes* supuso abandonar el filme de Sergei.) Empezó a redactar el nuevo guión de inmediato. *Entonces* corrigió *Los comulgantes*: luego filmó *El silencio* y *luego* se estrenó *Los comulgantes*. Las dos películas están ensambladas. La respuesta que Bergman *quería* dar con *Los comulgantes* nunca fue fácil de alcanzar: al contrario, generó un mayor vacío, un silencio aún más angustiante. Esa es la línea religiosa de crisis que yo percibo.

Así que su opinión actual acerca de *Los comulgantes* está impregnada del estado emocional de *El silencio*. Incluso los mejores análisis religiosos le sacuden como un bumerán.

—¿Qué te pareció el artículo de Hans Nystedt en *Svenska Dagbladet*? Estaba redactado con profunda emoción, ¿no crees?

—Sí, si…

—¿Habías concebido tú a Marta como un símbolo de Cristo? Porque, si lo hiciste, nunca hablaste de ello.

—¡En absoluto! ¡No hay nada más lejos de la realidad!

—Pero quienes así lo perciben hallan mucho material simbólico: Marta tiene 33 años y un eccema en los puntos de los estigmas…

—¡Sabes bien que no se me había ocurrido que el eccema estuviera en los puntos de los estigmas hasta mediada la producción!

—Y luego está el dato que destaca Nystedt: el hecho de que en las fotografías de la esposa muerta aparezca escrito «PRUEBA». ¿Habías pensado alguna vez en esto como una especie de tampón simbólico sobre la vieja imagen de Dios?

—No, en absoluto. Únicamente quería transmitir la sensación de una muerte repentina, de unas fotografías tomadas a toda prisa.

—¡Pues Nystedt ha entrevisto multitud de referencias!

—Lo sé. Pero *no* ha visto que Algot Frövik es un ángel, ni que Algot y Marta cargan con un Thomas renqueante, ni

que...

Entrevista con Gunnar Björnstrand

Por Peter Cowie

Gunnar Björnstrand actuó en más de treinta producciones de Bergman para el cine, la televisión, la radio y el teatro. Peter Cowie lo entrevistó en Sigtunastiftelsen (norte de Estocolmo, Suecia) el 12 de noviembre de 1979.

Gunnar Björnstrand Conocí a Bergman cuando interpretaba un pequeño papel en La *sonata de los espectros* de Strindberg (1941) en el Teatro Cívico. Empezamos a contarnos anécdotas y a reírnos. Yo observé sus dientes y aprecié que tenía los colmillos muy largos. Me dije para mis adentros: «Tiene dientes de Drácula, ¡no lo olvides! ¡No lo olvides nunca!». Pero lo hice. Y debo decir que, después de aquello, entablamos una buena amistad, que dura hasta hoy. A veces nos irritábamos un poco, cuando el trabajo requería una concentración absoluta y no siempre teníamos tiempo de hacer lo que debíamos hacer. Un día llovía y al siguiente también y al otro…

Un día Ingmar me llamó y me dijo que teníamos que abandonar los ensayos de Strindberg porque iba a llevar a escena una obra para niños. Yo le dije: «De acuerdo, pero tienes que pagarme los ensayos». Y él contestó: «No, no puedo pagarte, no tengo dinero». Entonces yo añadí: «Pues yo no tengo qué comer», cosa que era, cierta, pero él replicó: «¡Yo tampoco; vivo a base de café y cigarrillos!». La conversación concluyó ahí y no volvimos a dirigirnos la palabra en años.

Nos reencontramos en la SF, donde me daban únicamente papeles cómicos. Un día vi a Ingmar esperando [en su coche] y se ofreció a llevarme. Entonces le dije: «Ingmar, yo no soy ningún quejica, solo soy un actor que hace cosas divertidas aquí, no soy serio, así que espero no molestarte». A lo que él respondió: «No, no, en absoluto». Me dejó en mi casa y, justo antes de arrancar, dijo: «Volveremos a vernos pronto». Después de aquello escribió ese magnífico papel para mí en *Secretos de mujeres* con Eva Dahlbeck. Aquel fue el principio de las películas venideras.

A Ingmar le gustaba contar con una nueva compañía de actores regulares. Había en él algo inusitado. Solía quedarse callado y limitarse a observar lo que los actores pensaban que tenían que hacer. Entonces decía: «Está bien. Cámbialo un poco, pero hazlo así». Digamos que no nos trataba como simples máquinas programadas, sino que nos guiábamos por nuestra intuición.

Sonrisas de una noche de verano fue el mejor papel que me tocó interpretar, oreo. Fue una época maravilloso. Y se fue prolongando de año en año.

El papel del escritor en *Como en un espejo* era un retrato del propio Bergman. Tenía que llorar durante muy poco tiempo, pero desconsoladamente. Cuando visionaron el metraje se dieron cuenta de que era *demasiado* corto. Ingmar dijo que era genial, pero que había que hacer una toma más. ¡Una toma más! Toda mi interpretación estaba extraída de mi interior, de las entrañas de mi personaje. Ser actor implica tomar un aspecto de ti mismo y proyectarlo hacia afuera. En realidad, todo está dentro de ti. Pero puede resultar muy difícil, sobre todo si no quieres revelar nada personal. Yo soy incapaz de actuar de manera fría y técnica.

Los comulgantes: Ingmar les comentó a los periodistas que no me gustaba aquel papel pero estaba equivocado. Me comunicó con antelación que disponía de tres semanas

entre la comedia *Lustgarten* (*The garden of Eden*) y *Los comulgantes*. Y solo, tuve dos días para vestuario, maquillaje y para aprenderme un montón de líneas. Así que estaba con el maquillador, Börje Lundh, y le dije: «¿Puedes hacer que mi rostro parezca menos masculino?». «No, tienes que ir a ver a Sture Helander», que era el médico de Ingmar, y yo también lo conocía. Tenía la tensión arterial alfa y el médico me dijo: «A partir de ahora solo puedes fumar tres cigarrillos al día, beber dos vasos de oporto o similar y no puedes acostarte con tu mujer». Eso fue justo después de la fase de maquillaje. Yo estaba tomando pastillas para bajarme, la tensión, tres al día, y estaba agotado, desde la mañana hasta la noche. Tenía la sensación de estarme muriendo.

Nos dirigíamos a Estocolmo en el coche de Ingmar. Yo estaba muy contento de que todo hubiera acabado. Tenía un amigo médico y, cuando le mostré las píldoras, lo primero que me dijo fue que no las conocía. Luego consultó la prescripción en un libro y me dijo que esas píldoras podían dejarte impotente. Cuando se lo comenté a Ingmar, se limitó a decirme que los médicos sabían lo que se hacían. A partir de entonces seguí trabajando para Ingmar, pero nuestra relación ya nunca volvió a ser la misma. Para él, lo primero era su arte. Todo aquello me decepcionó profundamente.

El silencio

Tystnaden (1963)

El sueño se torna realidad

Ingmar Bergman Una anotación en el diario de trabajo del 12 de septiembre de 1961:

«Camino de Rättvik y Siljansborg buscando exteriores para *Los comulgantes*. Noche. Nykvist y yo discutimos sobre luz. Todo el complejo de sensaciones que surge cuando nuestro coche se cruza con otro o lo adelanta. Entonces me puse a pensar en el sueño reluctante, el sueño no comenzado e inconcluso que no lleva a ninguna parte ni tampoco se deja desvelar: cuatro mujeres jóvenes y fuertes desplazan una silla de ruedas. En ella está sentado el vetusto esqueleto de un viejo, un fantasma. El viejo está sordo, casi ciego y parapléjico. Lo sacan al sol en medio de risitas y charla. Al sol, bajo los árboles frutales en flor. Una de las jóvenes tropieza y cae cuan larga es al lado de la silla de ruedas. Las otras se ríen desenfrenadamente».

Peter Cowie *El sueño se transforma en algo más tangible*.

Ingmar Bergman Mi idea inicial era realizaran filme que siguiera las leyes musicales y no las dramáticas. Un filme que funcionara por asociaciones, por ritmos, con un tema principal y unos temas anexos. Al escribir el filme, pensaba mucho más musicalmente que de costumbre. Pero en

realidad solo queda de Bartok el principio del filme, que sigue de muy cerca su música: primero, un trozo suave, acolchado y la explosión inmediata.

Después, siempre me han fascinado las ciudades extranjeras. Cuando era niño, iba a menudo a Alemania, y Berlín ejercía sobre mí un enorme poder de sugestión, casi demoníaco, sobre todo porque había leído una colección de novelas cortas de Sigfried Siwertz. La acción de varias de esas novelas se desarrolla en Berlín, y el Berlín que yo vi era completamente diferente al del libro, era una ciudad en ruinas, una ciudad negra. También había leído *Y ahora, ¿qué?* y *Lobo entre lobos* de Hans Fallada, y *La ópera de cuatro centavos*, que, claro está, no describe Berlín sino Londres, pero que de todos modos es muy «berilnerisch». En mi juventud, escuchaba mucho a Lotte Lenya y la orquesta de Lewis Ruth de la que todavía conservo un viejo disco Telefunken.

Recuerdo que antes de la guerra, cuando el tren, procedente de Sassnitz, se acercaba a Berlín, atravesábamos unas tristes barriadas grises. Las casas se hacían cada vez más altas, los túneles cada vez más feos, el tren pasaba por encima de inmensos viaductos, y eso me marcó profundamente. Todo ese grisor, que vosotros también habéis conocido. Es muy curioso hundirse de este modo en una ciudad enorme, desaparecer en ella, vivir en ella, convertirse en un ser anónimo.

Unos años antes, había escrito un guión que nunca llegué a acabar —faltaba la última parte— sobre una pareja de acróbatas que habían perdido a su tercer compañero y que malvivían en una ciudad alemana cualquiera. Hannover, Dresde, una ciudad así, en los últimos años de la guerra. Cuanto más se acercaba el final del conflicto, más se deterioraban sus relaciones. Esta idea es un poco la que continué en *El silencio*. Para los dos personajes principales,

yo había pensado al principio en dos hombres que viajaban juntos, uno joven y otro mayor. Uno estaba muy enfermo, cansado de todo y finalmente tenía que ser hospitalizado. Después, el filme describía las impresiones del otro, solo en esa ciudad extranjera, cómo esa ciudad le absorbía, cómo se degradaban las relaciones de amistad entre los dos hombres a medida que la enfermedad del viejo empeoraba. Y después, de golpe, descubrí el contraste, la tensión, el aspecto interesante, el aspecto puramente físico de esas relaciones, y veía a Ingrid Thulin y Gunnel Lindblom como dos polos poderosos, y al muchachito como principal catalizador. Antes de escribir el guión del filme, tanteé un poco en distintas direcciones. En el fondo del filme, había la ruptura de una ideología y un estilo de vida. Recuerdo que escribí unas líneas que me gustaron mucho, aunque, naturalmente, en sí no tienen nada de especial. Escribí que «la vida tiene el significado que se le da». Eso, en sí, no es nada del otro jueves, pero para mí era importante. Me enriquecía.

Después, todo el mundo me desaconsejó que hiciera el filme. Mi mujer, Kenne Fant y varios amigos. Pero yo tenía verdaderamente muchas ganas de hacerlo, y lo hice pese a sus objeciones.

Peter Cowie *De regreso de unas vacaciones, dos mujeres suecas y un niño de diez años, Johan, hacen un alto en el camino en una ciudad extranjera, identificada únicamente como Timoka, donde se habla un idioma incomprensible. En la habitación de hotel, queda patente que Ester (Ingrid Thulin) y Anna (Gunnel Lindblom) son como la noche y el día. Ester es una intelectual, una traductora afectada por una enfermedad pulmonar que casi le provoca la asfixia durante sus accesos. Anna es todo lo contrario: es sensual e indolente, y está frustrada sexualmente porque encuentra la relación con su hermana*

(¿o es acaso su pareja?) cada vez más repugnante y carente de sentido. Tras ver a una pareja copular vigorosamente bajo la tenue luz de un cabaré, Anna seduce al camarero de una cafetería cercana. Después, tras una pelea, Ester se ye obligada a contemplar una repetición de este juego amoroso. La película concluye con Anna saliendo de Timoka junto a su hijo Johan, mientras Ester se sume en un coma presumiblemente mortal tras entregar a Johan una carta con unas cuantas palabras en el idioma extranjero que deberá aprender...

Barrera idiomática

Jonas Sima ¿Existe una autenticidad semántica en el lenguaje de *El silencio*?

Ingmar Bergman Había visto el nombre de la ciudad, Timoka, en uno de los libros de mi mujer de entonces. Ya sabéis que es estonia. El libro era una antología de poemas, y encontré en un sitio la palabra *timoka*, y, sin conocer su significado, llamé a la ciudad «Timoka». Luego pregunté a mi mujer qué quería decir, y ella me contestó —ya sabéis que en estonio hay gran abundancia de casos— que eso quería decir «que pertenece al verdugo».

Fuera de esta palabra, el resto es pura invención. ¿Conocéis el juego del alfabeto? No sé cómo se llama exactamente. Bueno, mezclaba todas las letras, luego las alineaba sobre una columna muy larga, y mezclaba algunas de ellas, las que me gustaban, según el humor del momento. Y se convirtió en una lengua.

Torsten Manns En *8 1/2* Fellini hace un poco lo mismo. Se escribe en la pizarra *asa nisi masa*, y el telépata debe adivinar de qué frase se trata.

Ingmar Bergman Tengo un poco la misma escena en *Fresas salvajes*. Cuando Victor pasa su examen. En la pizarra

hay algo escrito y él debe descifrarlo.

Jonas Sima ¿Hablan los actores esa lengua que fabricaste?

Ingmar Bergman Sí, a excepción de Hakan Jahnberg, que era incapaz de aprenderse los textos.

Jonas Sima La grabación de los diálogos en esa lengua ¿se hizo según la técnica habitual?

Ingmar Bergman Sí.

Stig Björkman ¿Nunca pensaste situar la acción del filme en un país extranjero?

Ingmar Bergman No, nunca. Creo que en 1947 me quedé bloqueado alrededor de dos semanas en Grenoble. Era en pleno verano, no tenía mucho dinero y vivía en un hotelito infame. No sé sí conocéis Grenoble, pero es como un agujero. ¡Afortunadamente el «rápido» cruza la ciudad! Grenoble es la única ciudad en la que para el tren entre la Costa Azul y París.

La habitación de hotel en la que Birger Malmsten y Gunnel Lindblom se entregan a sus ejercicios amorosos está copiada de una habitación de un hotel de París, donde yo había ido con una amiga. Era pleno mediodía, hacía mucho calor, en otoño, y nos llevaron a ese hotel. Yo me sentía mal, nuestra habitación estaba en el segundo piso, y el suelo del patio, que no era mayor que esta habitación, estaba hecho de espesas placas de cristal, y a través de esas placas se veían a unas personas que se movían, como gusanitos blancos. Era la cocina del hotel, una habitación alargada, como un ataúd, y que olía muy mal. Al mirar hacia arriba se veía un magnífico cielo blanco de otoño, y, a veces, los rayos de sol se reflejaban en los montantes.

Viaje de la imaginación

Sven Nykvist *El silencio*, que se estrenó a continuación, en otoño de 1962, era un juego de niños en comparación con *Los comulgantes*. Pese a que la película contiene también una historia sombría, tanto Ingmar como yo la recordamos como uno de nuestros proyectos más placenteros. Y creo que se debe a que nos ofreció un panorama más amplio para la narración visual. *Los comulgantes* estaba literalmente confinada. *El silencio* es un viaje de la imaginación.

Ingmar Bergman (a Sven Nykvist) No debe haber ninguno de esos efectos oníricos antiguos y trillados, como visiones difuminadas o fundidos. El filme al completo debe presentar el aspecto de un sueño.

Kenne Fant Desde principios de la década de 1960 estuvimos muy unidos, pero como director de la SF, Ingmar venía y me anunciaba lo que quería hacer, y ambos discutíamos los problemas técnicos. Una vez tomaba una decisión, yo le decía a la junta directiva: «Me habéis garantizado total libertad artística, y no es posible que leáis el guión y tengáis una opinión subjetiva acerca de lo que estamos produciendo. Esto debe ser una sociedad absolutamente integrada. Yo me responsabilizo económicamente ante vosotros como junta directiva; podéis despedirme, pero no podéis discutirme si deberíamos realizar un proyecto o no».

Bergman se ofrecía a mostrarme el filme en cualquier fase, pero a mí me gustaba esperar las seis semanas que normalmente le llevaba montarlo y, en esa fase, él decía: «Será justo como yo quería». Recuerdo que en una ocasión nos encontrábamos los dos en la sala de proyecciones viendo *El silencio* y comentó: «Veo que estás muy impresionado, Kenne, pero sabes tan bien como yo que no conseguiremos llegar a más de 100 000 espectadores con esto, y no estoy bromeando, es la verdad». Era tan pesimista

y, sin embargo, por otro lado, nadie podría haber previsto que aquel filme se convertiría en todo un éxito en Suecia.

Amenazas

Ingmar Bergman Si consigo obtener un silencio total en la sala, un minuto después de que se hayan descorrido las cortinas, si los espectadores vuelven a su casa, pero durante cinco minutos, mientras comen un bocadillo antes de acostarse, discuten el filme, si alguien recuerda una escena del filme, si se siente contento o súbitamente se pone a llorar, si se ríe, si se siente bien, si se siente mal, digamos que si las personas se sienten influidas de una manera u otra, bueno, el cine ha cumplido su función.

Bengt Forslund *Ingmar Bergman me contó en una ocasión que un buen amigo suyo le había dicho que el acto sexual tal como se muestra en el cine era irreal. Un año después, Bergman recibió una postal de su amigo: «¡Funciona!»*.

Peter Cowie *La reacción a la película en Suecia fue vehemente. Ciertos periódicos publicaron una columna permanente durante varias semanas, en la que presentaban argumentos a favor y en contra del filme. Más de 600 000 personas vieron el largometraje durante las siete primeras semanas posteriores al estreno, en solo 27 salas de cine. En Francia la Junta Censora se negó en un primer momento a autorizar* El silencio. *El ministro responsable, Alain Peyrefitte, solicitó que se efectuaran ciertos recortes en la escena del cabaré y en la escena de sexo de la habitación de hotel entre Gunnel Lindblom y Birger Malmsten. En la República Federal de Alemania, el debate acerca de la película llegó al Parlamento. Millones de personas acudieron en masa a los cines, generando una fortuna temporal para la distribuidora alemana, Atlas Film. Soviet Screen publicó*

un ataque feroz contra Bergman por el fascismo y la misantropía latentes que rezuma El silencio*. La película se convirtió en todo un éxito en Gran Bretaña y Estados Unidos, si bien la mayoría de los espectadores acudieron a verla incentivados por creencias erróneas. En Londres, tras una dilatada consulta con la distribuidora y el director, la BBFC otorgó al largometraje la clasificación de X y se recortaron 35 segundos de las escenas de sexo. Janus Films estrenó* El silencio *en Estados Unidos con unos cuantos fotogramas suprimidos, pese a los rumores de que varios minutos habían quedado fuera del montaje final*.

En la víspera de su estreno en Suecia, Bergman se había hecho eco de las palabras de un miembro venerable de la Academia Sueca a propósito de El amante de Lady Chatterley*, quien había declarado: «Este libro va a tener muchísimos lectores involuntarios», a lo que Bergman añadió: «Y creo que esta película va a tener muchísimos espectadores involuntarios».*

Svensk Filmografi El filme tuvo una relativa repercusión en los medios de comunicación incluso antes de su estreno, Alf Montán, por ejemplo, escribió en *Expressen* (15 de septiembre de 1963) que Bergman estaba transgrediendo las barreras sexuales en la gran pantalla.

Las proyecciones públicas desembocaron en un debate inusitadamente animado en los medios de comunicación, en unos cuantos informes enviados a los defensores del pueblo y en un debate en el Parlamento. Con la perspectiva que da el tiempo, podría afirmarse que *El silencio* fue instrumental para liberalizar la censura sueca. La prensa liberal la respaldó con un editorial en el *Expressen* del 3 de noviembre que señalaba que la oficina censora, al permitir el estrenó del filme, había demostrar do que su existencia carecía de sentido. De acuerdo con el director adjunto de dicha oficina, el doctor Torsten Eklund, responsable de la

aprobación del filme, la reputación internacional de Bergman, y el hecho de que hubiera sido nombrado director del teatro nacional, el Dramaten, erradicaban toda duda de que sus intenciones no fueran artísticas.

Ingmar Bergman Estaba preparado para que el público se sintiera ofendido por la violación y la violencia de *El manantial de la doncella*, pero no tenía ni idea de que las escenas de *El silencio*, que me parecían bastante discretas, suscitarían tanto escándalo. En mi opinión, las escenas mencionadas no eran más que unidades orgánicas.

Se ha dicho que hay escenas de sexo explícito. A mí me parece una idea absurda. Para mí, la secuencia de imágenes representa un flujo continuo.

Allan Beer Entonces ¿le decepcionó que el filme gozara de tanta popularidad?

Ingmar Bergman Me repugnó. Todo ese barullo ha sido doloroso. El otoño entero ha sido insufrible. De hecho, este tema ha llegado tan lejos que hay gente que telefonea a mi esposa y la amenaza con matarnos a ella y a mí.

Un día recibí un paquete anónimo inmaculado por fuera; en su interior había un paquetito en el que se leía: «El silencio habla» y, cuando lo abrí, me encontré un pedazo de papel higiénico usado.

Todo eso hace que te acabes preguntando: «¿Dónde acaba el sufrimiento por el arte? ¿Cuánto se supone que debo tolerar?». Me pasé tres meses sin poder dormir. De haber sabido cuánto odio, neurosis y miedo podía inspirar la película, ¿me habría atrevido o habría encontrado las fuerzas necesarias para realizarla? Pese a todo, supongo que el artista vive en una especie de esfera protegida, haciendo lo que necesita hacer, o de otro modo probablemente no haría nada. Y supongo que los artistas, consciente o inconscientemente, siempre deben conquistar sus temores y

ampliar los límites de la expresión artística, aunque; en este caso, el coraje fue subconsciente.

Ahora bien, opino sinceramente que las reacciones a *El silencio* son en su conjunto algo negativo, porque si se disgusta a las personas, si se las asusta y se las enoja, hay que reflexionar, y no son necesariamente los malos pensamientos los que afloran a la superficie.

Mujeres modernas

Jonas Sima ¿Es difícil para ti, internamente, aceptar el papel sexual moderno de la mujer, tal como se expone en la polémica actual?

Ingmar Bergman No, en absoluto.

Stig Björkman Pero en tus filmes nunca te has interesado mucho por la mujer consciente de los problemas que la rodean.

Ingmar Bergman No, pero tampoco por el hombre consciente. Los personajes de mis filmes son exactamente como yo, es decir, unos animales movidos por instintos, y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan. En mis filmes, la capacidad intelectual está relativamente reducida. El cuerpo constituye la parte principal, con un agujerito para el alma. La materia de mis filmes son las experiencias de la vida, en las que la base intelectual y lógica muchas veces es mala.

Lasse Bergström Me planteo esta película como una visita a una vasta tierra de mujeres donde el dolor y el placer van de la mano. En esa tierra de mujeres, los hombres son viejos resignados, enanos en un triste espectáculo de prestidigitación o niños con pantalones cortos que recorren pasillos interminables con puertas cerradas al sexo, la edad adulta y el miedo a la muerte. Esos niños parecen verlo todo, pero no entienden nada.

Concibo esta película como un drama marital disfrazado y doloroso, al estilo de Strindberg; Las hermanas se encuentran atrapadas en esta situación de ruptura con las puertas a la crueldad abiertas de par en par. Una de ellas se libera y se lanza a descubrir esa ciudad extraña. Allí es testigo de un encuentro sexual desvergonzado entre dos desconocidos y, estimulada por lo que ha visto, intenta olvidar lo sola que se siente en los brazos del primer compañero silencioso que encuentra.

Stig Björkman En mi opinión, el personaje principal es Johan, y es la importancia que ella tiene para él lo que la convierte en un personaje positivo.

Ingmar Bergman Sí, porque ambas mujeres presentan al niño el mejor aspecto de su personalidad.

Stig Björkman Y esa curiosidad a que nos referíamos antes prende en Johan, y le lleva a una actitud positiva ante la vida.

Ingmar Bergman Sí, sale relativamente indemne del filme, y siempre conserva una especie de curiosidad. Quizá se aparta un poco de su madre, pero en sí no es malo. Al tomar partido a favor de Ester, descubre a su madre.

Torsten Manns Sí. Hablemos de esta confrontación tan interesante con el mundo de las mujeres en *El silencio*, y que tú ya habías abordado antes en *La espera de las mujeres* y en *En el umbral de la vida*, por citar únicamente dos filmes. Lo que aquí más me interesa son las relaciones entre las mujeres, y después cómo se sitúan en el filme, cómo se sitúan en relación contigo. Hay en ese filme un sentimiento, un clima de asco, algo viscoso. Anna solo se ocupa de su cuerpo: se lava, se desnuda, se viste, va a ver el niño, y en el plano de las imágenes esta sensación aparece en la cama, con ese edredón mullido y ese «paisaje» hinchado de mujer. Después, hay esa confrontación casi horrible entre las dos mujeres.

Una es sensual, un poco indolente, la otra es intelectualmente tensa, fría. ¿Significan dos ideales femeninos que luchan en ti para conquistar tu atención?

Ingmar Bergman No. En *Persona* ocurre lo mismo. Habrían podido ser perfectamente unos hombres. Lo esencial está en que Ester, aunque esté enferma, aunque lleve consigo la podredumbre —y la combata—, detesta, en cierto modo, el aspecto violentamente físico de Anna. Intenta resistir. Sus crisis hacen que se sienta humillada. Siempre intenta ponerse guapa y bonita. Mientras que Anna es el ser físico que mantiene al muchacho en su esfera de magia física (en el seno de la cual está absolutamente prisionero).

Aquí el asco físico es el asco de Ester, que comprueba que su cuerpo es más fuerte que ella, y que eso la sitúa en unas situaciones humillantes. Pero yo no tomo posición contra Anna. Por el contrario. Lo más que me permito es un sarcasmo, cuando está echada en la cama después de haber hecho el amor, ella piensa y se dice que, pese a todo, aunque para Ester está completamente hundida, no se comporta mal al volante.

«El silencio se llamaba originalmente Timoka. Eso fue pura coincidencia. Vi el título de un libro estonio sin saber lo que significaba la palabra. Pensé que era un buen nombre para una ciudad extranjera. De hecho, la palabra significa "perteneciente al verdugo"».

—IB Images (1994)

Treinta años después

Krzystof Kielowski Me pregunto qué fue lo que, hace treinta años, distinguió *El silencio* de Bergman de otros

filmes de la época y por qué tantas personas de tantos países quisieron ver esta película. Fue el ambiente. Una sensación sumamente difícil de expresar en palabras, pero que, pese a ello, conforme se ve el filme, y mucho después, resulta manifiesta y discernible. Es el primer largometraje inflexiblemente personal y homogéneo de Bergman en términos de estilo y narración. Tras haber trabajado en él durante 17 años, Bergman cayó en la cuenta de que la fuerza del filme radica en la honestidad brutal de su creador y en la valentía de no retroceder ni un solo paso. No se encuentra aquí el marco filosófico de *El séptimo sello* (que a mí no me gustó): ni las originales y bellas escenas oníricas y la deprimente pesadilla de *Fresas salvajes*: ni el trasfondo social de los dramáticos acontecimientos de *Un verano con Mónica* (que me encantan…); sino el retrato ambivalente de un sentimiento que todos tenemos cuando nos zarandeamos y nos debatimos constantemente entre el amor y el odio, entre el miedo y el deseo de paz, entre los celos y la magnanimidad, entre la degradación dolorosa y el anhelo sensual de venganza. *El silencio* se desarrolla en una atmósfera carente de sofisticación tras un día y una noche calurosos con espacio para el erotismo y el deseo, pero no para el amor, puesto que la incapacidad del perdón y la compasión se han convertido en un estado natural.

En esta cinta sombría y terriblemente triste, un rayo de esperanza surge de la nada, desde más allá del diálogo y la narración. Sé de dónde procede esa chispa de luz, a pesar de la lúgubre temática: de la firme creencia de Bergman en la humanidad, incluso en situaciones en las que fuerza a los actores a ser crueles y despiadados.

Confesiones de una colaboradora de Bergman

Por Gunnel Lindblom

Gunnel Lindblom trabajó como actriz con Bergman tanto en los escenarios como en el cine desde la década de 1950: aparece en El séptimo sello, Fresas salvajes, El manantial de la doncella. Los comulgantes *y* El silencio*. Además, dirigió los largometrajes* Villa paraíso *(1977),* Sally och friheten (Sally and Freedom*, 1981) y* Sommarkvällar pá jorden (Summer Nights*, 1987), entre otros.*

«Somos los mejores amigos», dice Karl-Oskar a Kristina con su cantarín dialecto de Småland en una de las declaraciones más bellas de amor de la literatura sueca. [En las novelas de Vilhelm Moberg *Los emigrantes* (1949) y *Unto a Good Landil* 956), filmadas por Jan Troell.

Ingmar y yo llegamos a conocernos muy bien y colaboramos con asiduidad desde 1954, aunque para mí nuestra historia empezó incluso antes. Fue amor a primera vista.

Yo tenía 15 años y había visto la obra de [Albert] Camus *Calígula* en el Teatro Municipal de Gotemburgo. Por entonces yo no sabía qué era un director teatral y mucho menos que alguien llamado Ingmar Bergman había dirigido aquella función. Pero algo me cautivó. Supe que tenía que regresar a aquel edificio de la Gótaplatsen, que tenía que vivir allí mi vida. Se me ocurrió que seguramente tendrían una oficina, y yo sabía mecanografiar bastante bien: o quizá podía estar en la taquilla y vender entradas.

Quería trabajar allí y lo conseguí tres años después, cuando me aceptaron como estudiante de teatro de primer curso. Tenía una exención especial porque era demasiado

joven. Para entonces, ya sabía quién era Bergman, y también Anders Ek, Ulla Jacobsson, Sven Milliander y Torsten Hammarén.

¡Y Gertrud Fridh! Fui a ver *Barco a la India* por ella, aunque no me pareció gran cosa. Por eso algo después, cuando un amigo me invitó a ver la última película de Bergman, *El demonio nos gobierna*, acudí al cine a regañadientes, convencida de que Bergman debía limitarse a hacer teatro. El cine sueco me parecía pésimo. Para mí, solo existía el cine francés, con Carné a la cabeza.

Salí de aquella sala de cine tambaleándome como si estuviera ebria, drogada, muda; notaba aquella película recorriéndome todo el torrente sanguíneo, palpitando en mi corazón y estallando en mi interior. Aún puedo oír el extraño tono de voz de Dorls Svedlund cuando pronuncia ese «Thomas, mi Thomas…». Puedo oír su voz y ver sus ojos. Nunca me he atrevido a volver a ver esa película. Prefiero recordar mis sentimientos. No quiero que una persona madura, reflexiva y analítica (es decir, la persona que soy hoy) los corrija.

¡Y me pongo furiosa cuando Ingmar me dice que era una película lamentable! «Tú no puedes juzgarla. Me la diste hace 40 años. Y me conmocionó. Y ninguna autoridad, ni siquiera tú, Ingmar, debería intentar persuadirme de que lo que yo sentí era erróneo».

Mi primer encuentro (aunque yo lo considero el tercero) con Bergman tuvo lugar en un largo pasillo del Teatro Municipal de Gotemburgo. Acababan de contratarme y así, recién llegada, me arrojaron al escenario para una audición. Era para el papel protagonista de *Bésame, tonto*, de una dramaturgo cuyo nombre no recuerdo [Anna Bonacci]. ¡Llevaba ensayando solo una semana, pero me dieron el papel!

Ingmar se me acercó en el pasillo, me sonrió con ademán amistoso, de reconocimiento, y dijo: «Has interpretado muy bien el papel, endemoniadamente bien. ¡Bienvenida a nuestro teatro!».

Aquello marcó el comienzo de varios años maravillosos en Malmö, donde trabajé entre 1954 y 1959, Ingmar llevó a los escenarios 13 grandes producciones durante esos cinco años, cada una más brillante que la anterior, según la opinión de la crítica. Desde *La viuda alegre* hasta el musical popular *Los de Värmland, Don Juan, Peer Gynt, El misántropo, Hjalmar, The Legend* o *Fausto*. Yo actué en la mayoría de ellas.

El teatro de Malmö se consideraba el mejor del país. Muchos intérpretes de renombre sintieron la atracción del sur, entre ellos Åke Fridell, Tolvo Pawlo, Gunnar Björnstrand, Gertrud Fridh, Harriet y Bibi Andersson. Posteriormente llegaron Ingrid Thulin y Frank Sundström. Algunos entablamos amistades de por vida y aún hoy seguimos colaborando.

Durante los veranos, Ingmar dirigía películas como *El séptimo sello, Fresas salvajes* o *El manantial de la doncella*. Lo cierto es que jamás en la vida he conocido a nadie con una capacidad para el trabajo ni siquiera similar a la de Ingmar. ¿De dónde sacaba el tiempo para escribir los guiones?

Max von Sydow vino desde Hälsingborg para unirse a nuestra compañía y, como era de esperar, Ingmar cayó rendido a los encantos de aquel superactor alto, amigable, escurridizo y tímido. Ambos habíamos encarnado a una infeliz pareja de enamorados en la obra de [Alexander] Ostrovski *La novia sin* dote. Congeniábamos bien en los escenarios y en la vida. Entonces se nos presentó la emocionante oportunidad de dar vida a la pareja Oe enamorados de la obra de Ibsen *Peer Gynt*.

Pero resultó que ambos éramos igual de tímidos a la hora de interpretar las escenas en las que teníamos que besarnos. Yo tenía un nuevo novio que solía estar presente, allí plantado, observándonos, y eso no facilitaba nada las cosas. En cualquier caso, en la obra, Solveig es la tímida y Peer, el que toma siempre la iniciativa.

El estreno se aproximaba y nuestros brazos no habían sobrepasado la altura de los hombros. Era inquietante seguir esperando que a Ingmar le diera un ataque de cólera, porque sabía que en algún momento iba a producirse y que cuanto más lo pospusiera más terrible e iracundo sería.

«Gunnel y Max, ¡QUIETOS AHÍ!»

Allí estaba. Con un montón de testigos en el escenario, pues es una obra plagada de actores, sin duda todos capaces de interpretar escenas de amor estupendamente. A Bibi le habían otorgado el papel de una de las lecheras del chalé de montaña noruego. Me iban a sustituir, estaba segura.

Ingmar se dedicó a pasear de un lado al otro del auditorio. Se tomó su tiempo. Aquellas 1800 butacas pronto estarían ocupadas por un público entusiasta. Alguien tendría que subirse a escena y abrazar a Max.

Después de lo que me pareció una eternidad, Ingmar se abrió camino hasta el enseñarlo. Para entonces, yo me había preparado mentalmente un convincente discurso en defensa de la ingenua e inexperta granjera, Solveig, que nunca había acudido al cine ni había visto ninguna de las películas de Bergman y, por consiguiente, no podía saber cómo actuar con su amado Peer Gynt.

Pero no me hizo falta pronunciarlo, porque Ingmar se limitó a plantarse en el escenario y observarnos con gesto cálido y tierno durante un largo rato. Luego, con un tono de voz extremadamente suave, dijo: «Bueno. Vamos a abordar esta escena de una manera fácil y metódica. Gunnel y Max,

vosotros dos no debéis estar bajo ninguna circunstancia a menos de un metro del otro. No, mejor a dos metros. Esto no es una puñetera película para la televisión, Solveig está ardiendo de deseo y Peer nunca ha visto a nadie como ella. No se atreve a acercarse a ella, ¿no es así, Max? Además, lleva tres días y tres noches tirándose a las lecheras. No osa siquiera plantearse ese tipo de amor».

Después de aquello permanecimos allí en pie, ardiendo, a dos metros de distancia, durante cinco horas cada noche y 60 actuaciones del tirón.

Trabajamos como locos y nos divertimos un montón. No teníamos tiempo para tener vida privada. Bueno, librábamos un día a la semana, porque los martes la orquesta sinfónica ofrecía conciertos en el auditorio principal. Y entonces era cuando una pandilla de actores locos por el cine nos reuníamos en el apartamento que Ingmar tenía en Erikslust, donde había un proyector de cine.

Allí veíamos *El testamento del Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) y *El ángel azul* (1930) una y otra vez, y devoramos las primeras obras de [Roberto] Rossellini, [Luis] Buñuel y [Federico] Fellini. Nos entusiasmaban Gösta Ekman, Fred Astaire y Thor Modéen. Veíamos largometrajes y cortometrajes, y tampoco hacíamos ascos a los anuncios.

Debatíamos la forma y el contenido, y aprendimos muchísimo de interpretación, Ingmar compartía con nosotros su experiencia con avidez y generosidad.

En aquellos tiempos, Ingmar tenía un temperamento más volcánico. Solía calificar a cualquiera que no la emprendiera con los muebles de «inhibido». A su modo de ver, yo estaba inhibida, pero no me importaba que lo creyera. De hecho, me parecía bien no tener arrebatos de cólera. Prefería reservar mis energías para otras cosas. Yo entendía sus berrinches, y no me asustaban. Si te relajabas, se

tranquilizaba enseguida. Tenía demasiado sentido del humor para estar enfurruñado mucho rato.

Bueno, una vez sí se enfadó muchísimo conmigo. Solo Dios sabe si ha llegado a perdonarme del todo. Fue durante el rodaje de *El silencio*. Teníamos que rodar unas escenas de amor (¡otra vez las escenas de amor!) complejísimas en la cama de una habitación de hotel. Birger Malmsten y yo estábamos exhaustos. Pero según parece habían salido bien, Ingmar estaba muy contento y andaba ya organizando la siguiente escena.

Me dirigí tambaleándome hacia la puerta del plato para pedir un vaso de agua, Rolle, el portero, había oído nuestra acalorada discusión y comentó con sorna: «Esa señora de ahí grita de maravilla. ¿Cómo se llama? ¿Siw Malmkvist?», [Nombre de una cantante popular y estrella de revista sueca.]

Regresé a piafó, lista para rodar la siguiente escena. En cuestión de segundos habían cambiado de sitio los focos. Ingmar tropezó conmigo cerca de las luces y me miró de un modo peculiar.

—¿Qué llevas puesto?

—Una combinación.

—¿Y pretendes llevar eso puesto en la cama?

—¿Es que no te gusta, Ingmar?

—¡No! Se supone que tienes que estar desnuda. En el guión dice que Anna está DESNUDA.

Recuerdo perfectamente aquella mirada fría como un témpano, sus penetrantes ojos negros. Marik Vos y Sven Nykvist se habían escondido detrás de una vitrina; no les gustaba estar presentes cuando se formaba el huracán.

Yo empecé a temblar de pies a cabeza y rezaba por que no se notase. Ingmar logró contener su enojo. Pero tardé mucho tiempo en olvidar la rabia de sus ojos y el desdén de su voz:

¿Qué se supone que debemos hacer ahora?

—Vas a tener que buscar a una doble, Ingmar.

Nunca sabré por qué no me mató allí mismo.

Un rato después, cuando estaba tumbada en la cama con mi combinación puesta, escuché a Ingmar susurrar al maquillador: «¿Pero por qué coño son tan *importantes* esos malditos globos de grasa?». Yo me miré los pechos, que eran bastante pequeños, y me sentí como una tonta.

¿Que por qué eran tan importantes? Un par de años después pensé que me había comportado como una estúpida mojigata y que no tenía perdón por ello. Pero en aquel momento solo me rondaba un pensamiento en la cabeza: «No pasa nada por desnudar mi alma, pero no quiero desnudar mi cuerpo».

Recuerdo un episodio que ocurrió mientras filmábamos *El manantial de la doncella*. Nos encontrábamos inmersos en el corazón de los espesos bosques de la provincia de Dalarna. Teníamos prisa, como solía ocurrir al trabajar con Ingmar. Era la última semana de rodaje de exteriores. ¿Aguantaría el tiempo? ¿Nos llegaría el presupuesto? ¿Conseguiríamos que las ovejas permanecieran en su sitio para la secuencia final del filme?

Todo estaba meticulosamente organizado. La máquina de nieve estaba cargada de copos de jabón y el rebaño de ovejas estaba atado en su sitio con un lazo gigante que se retiraría justo en el momento en que Bergman gritara: «¡Cámara! ¡Acción!». Y entonces salió el sol. Así, de improviso. Y hubo que posponer la escena hasta el día siguiente, que era el último.

Aquella noche empecé a sentir unos retortijones de estómago terribles, que yo achaqué al nerviosismo o al pollo que habíamos comido al mediodía. Conseguí dar con una bolsa de agua caliente para ponérmela en el estómago, pero

la cosa fue a peor. Me han contado que, cuando intentaron meterme en la ambulancia, me agarré a la estructura de la cama.

Me desperté en un hospital de Falun cuando me estaban preparando para intervenirme. Confusa y furiosa, me senté y grité:

—¿Qué está ocurriendo?

—Túmbese. Tiene apendicitis. Es urgente.

Me desmayé otra vez… no sé si de miedo o de dolor, pero recuerdo que antes de hacerlo me dio tiempo a decir:

—Esto no me parece bien. ¿Le han pedido permiso a Ingmar Bergman?

El personal del hospital estalló en carcajadas.

Aquella anécdota nos dio para reírnos mucho, pero, en el fondo, yo me sentía un tanto avergonzada. ¿Se trataba de una expresión de sumisión a la autoridad de la que yo no había sido consciente hasta entonces y que se me había escapado cuando mi autocensura no funcionaba?

¿O era acaso un reflejo de un sentimiento del deber arraigado en lo más profundo de mi ser que me decía que el trabajo es lo primero; que el dolor, mental o físico, podía esperar; que no había que salirse del presupuesto ni aplazar nunca un estreno; que debía hacer mi trabajo y no bajar nunca la guardia?

Cronología
1961-1964

No utilizo el pecado para seducir

Por Claes Hoogland

La temporada inaugural de Bergman en el Real Teatro Dramático (Dramaten) ha sido sin ningún género de duda novedosa y notable. Durante un par de horas matinales expuso sus motivos y repasó su primer año al frente del Dramaten en una entrevista radiofónica con Claes Hoogland.

Ingmar Bergman En primer lugar, debo confesar que jamás esperé dirigir el Dramaten. Al principio, cuando me hicieron la oferta el 7 de enero del año pasado [1963], pensé que Ragnar Edenman [ministro de Cultura] me estaba gastando una broma, por lo que respondí con bastante indiferencia. Fue unas horas después cuando caí en la cuenta de lo que significaba. Y me impresionó muchísimo.

Todos los años que pasé en Malmö fueron ciertamente muy instructivos. En muchos aspectos, constituyeron una progresión natural de mis cinco años en Gotemburgo, durante los cuales trabajé a las órdenes de Torsten Hammarén. Considero a Torsten Hammarén mi maestro por *excelencia*. Cuando estaba en Gotemburgo no era consciente de cuánto había aprendido de él, pero en Malmö

fui entendiéndolo poco a poco. Solo ahora, convertido ya en director de un teatro principal, comienzo a ser consciente de cuánto aprendí entonces.

Claes Hoogland ¿Intenta seguir los pasos de Torsten, el antiguo método patriarcal?

Ingmar Bergman No lo pretendo realmente… Torsten Hammarén era una especie de déspota ilustrado; yo intento dirigir un teatro democrático. Pero hay muchas otras cosas que aprendí de Torsten Hammarén. Había algo en él que a menudo daba miedo; parecía espantosa e inflexiblemente sincero. A veces pensabas que podía ser un poco más diplomático, más suave y cuidadoso con las personas. Ahora me he dado cuenta de que ese método de honestidad brutal que utilizaba es la única manera de trabajar. Cuando hay que decir tantas cosas a tantísimas personas hay que ser franco, porque, de otro modo, te arriesgas a tener dos versiones de un mismo asunto. Hammarén me enseñó algo más que le agradezco enormemente; que en lo tocante al arte hay que ser preciso. Me enseñó que no puedes ceder, que tienes que estar preparado, que tienes que ser exacto, que hay que planificar.

Solo después de haber hecho todo eso, cuando todo está perfectamente planificado y funciona bien, hay espacio para la improvisación.

Claes Hoogland La institución que está dirigiendo es sumamente grande.

Ingmar Bergman Sí, y mi trabajo no solo consiste en seleccionar obras, hacer audiciones y asignar papeles a los actores, que es lo que se ve desde fuera, sino en dirigir todo el teatro. El teatro en Suecia, no solo el Dramaten, está experimentando en la actualidad una reorganización general. Todo lo que tiene que ver con la educación, el tema del teatro en los programas escolares y la organización

interna de las salas se está reevaluando en este preciso instante.

Claes Hoogland Pero, si se supone que tiene usted que diseñar un programa artístico, lidiar con la reorganización y encargarse de un montón de tareas de oficina, ¿cómo va a lograr que esto funcione?

Ingmar Bergman No es tan difícil como parece, sobre todo si se compara con el cine, y yo llevo trabajando en cine veinte años. En realidad, el 95% del trabajo en cine consiste en organizar, administrar y planificar, y el 5% restante tiene que ver con la obra artística. Los porcentajes probablemente sean algo distintos al acometer una obra de teatro, pero yo vivo mi trabajo en el Dramaten como si se tratara de una producción teatral enorme, continua y a largo plazo, ya esté sentado en mi despacho decidiendo si deberíamos contar con servicio de guardarropía en la tercera platea alta o preparando o ensayando la obra de Martinson *Tres cuchillos de Wei*. Todo es lo mismo, manifestaciones de una inmensa organización comunitaria. Y eso es exactamente lo que aprendí de Torsten Hammarén, aunque entonces no lo entendí así. Él siempre dirigía por sí mismo.

Claes Hoogland Sí, pero uno siempre imagina que un director teatral probablemente no tiene tiempo de entrar en pormenores y crear sus propias producciones. ¿No se correría el peligro de que el teatro al completo se quedara paralizado?

Ingmar Bergman No, un director teatral tiene que contar con colaboradores de confianza que le permitan ocuparse de lo que sea más importante, por ejemplo, interactuar con la célula viva real. Y esa célula viva en un teatro la componen los actores, en concreto los actores sobre el escenario, no los actores cuando están en las oficinas realizando sus distintas tareas. Creo que eso es tal vez lo más importante de todo. Y creo que un director teatral que

no trabaja de manera continuada en la dirección se transforma en una especie de gallina que no puede aparearse con ningún gallo; al cabo del tiempo no pondrá ningún huevo. El 95% de todas las cuestiones que hay que solventar en un teatro guardan relación con asuntos meramente profesionales y técnicos.

Claes Hoogland ¿Considera mejor que el director de un teatro como el Dramaten sea un artista, en lugar de un mero gestor?

Ingmar Bergman Sí, y sin ánimo de decir nada negativo sobre la otra alternativa, considero que si un teatro quiere progresar y sobrevivir de verdad, sobrevivir expandiéndose, es imprescindible que lo dirija un artista.

Claes Hoogland Cuando empezó, sorprendido de que le hubieran ofrecido este empleo, ¿cuál fue su principal objetivo o principal función en este inmenso edificio?

Ingmar Bergman Pues fue principalmente un compromiso interno, pero no lo entendí hasta el cabo de unos meses. Era tan divertido ser el director del teatro... Siempre, al menos durante los diez años anteriores había fantaseado con la idea de que me permitieran dirigir mi propia sala. Entonces caí en la cuenta de que lo más difícil de todo era aprender a interpretar el papel de director teatral. Uno tiene la sensación de ser un hombre que de repente tiene que transportar sacos de arena o harina de un lado a otro aunque nunca antes lo haya hecho. Al principio te duele todo el cuerpo. Todos tus músculos están agotados, y crees que vas a morir de agotamiento. Estás completamente desesperado y, hacia el atardecer, todo empieza a molestarte. Hasta el último saco de harina que tienes que transportar parece absolutamente intolerable hacia el ocaso del día. Pero poco a poco empiezas a acostumbrarte, tanto física como mentalmente, y eso es lo que estoy haciendo ahora. El otro objetivo a largo plazo es

intentar expandir un poco el Dramaten. Estocolmo está progresando a un ritmo trepidante. Es una ciudad muy grande con una séptima parte de la población de toda Suecia. En su forma actual, el Dramaten es una sala pequeña, con solo 700 localidades, además de las 350 butacas del Lilla Scenen, el escenario pequeño. Solo disponemos de 1050 asientos para ofrecer cada noche. Y esa es una limitación tremenda, sobre todo porque una proporción importante de las butacas se encuentran en la primera y segunda galerías, lo cual es poco democrático. A partir de ahora, el Dramaten tiene que estar siempre lleno.

Claes Hoogland Creo haber visto en algún sitio que las ventas de entradas en estos momentos son de en torno al 80%, ¿es así?

Ingmar Bergman Sí, pero el 20% que no vendemos corresponde a las butacas de la segunda y la tercera galerías, porque a los espectadores no les gusta sentarse ahí. El teatro tiene que ampliarse o morirá; no puede convertirse en una «sala selecta para la clase alta», una especie de torre de marfil destinada a servir a un público concreto que acude una y otra vez. Es fundamental formar a un público teatral joven. Para mí, tal vez eso sea lo más importante, cultivar el teatro en las escuelas. El año próximo vamos a ampliar el programa en ese sentido. Nuestro objetivo son los adolescentes de entre 14 y 17 o 18 años. De lo contrario, será el fin del teatro. Los alumnos de los institutos deberían acudir al teatro principal siempre que les fuera posible; contamos con un sistema que les permite obtener descuentos con su carné de estudiantes, por cinco coronas. No conviene que acudan en grupos. Hasta ahora estos jóvenes han sido nuestro mejor público, sensible y rápido en sus respuestas, entusiasta en sus experiencias y con una alegría hacia lo vivido que sobrepasa con mucho la del público habitual del teatro.

Ingmar Bergman El Dramaten ha practicado un estilo teatral hasta alcanzar la perfección, pero considero que ahora tenemos que orientarnos en direcciones distintas, reeducarnos e interesarnos por nuevas manifestaciones de la vida. También deberíamos conservar las viejas tradiciones del Dramaten, pero al mismo tiempo hemos de introducir ideas nuevas.

Si durante mi mandato el Real Teatro Dramático se convierte en un teatro-teatro, en un teatro de actores, en un espejo que refleje las distintas luces y matices y rostros y tensiones que deben ser reflejados, si consigue ser un verdadero teatro, entonces me sentiré infinitamente agradecido y feliz. Quiero que el teatro al que voy a dar forma sea un teatro real, un teatro terriblemente vital, un teatro donde el colectivo de directores, actores y dramaturgos componga una realidad que no pueda ser creada por ningún otro medio aparte del teatro. Y en este sentido debemos explorar de manera embravecida para encontrar nuestro camino, y es posible que hallemos sendas claras y precisas que seguir, pero pasarán unos años antes de que eso ocurra.

Claes Hoogland Tengo aquí un librito titulado *Jack Among the Actors*. ¿Lo escribió antes o después de su época en Halsingborg?

Ingmar Bergman Lo más curioso es que lo escribí antes de Hälsingborg.

Claes Hoogland En esta obra hay un director teatral que es un titiritero invisible que mueve los hilos, un titiritero a quien nadie ha visto y que dirige el teatro como una fuerza oculta. Ese no es el tipo de director teatral que usted tiene previsto ser, ¿no es cierto?

Ingmar Bergman Creo que es bastante ignominioso sacar del armario esqueletos viejos que ni siquiera ven, solo atufan.

Claes Hoogland Y el viejo encargado del teatro que aparece en la obra afirma: «La función de esta noche también la ha escrito él y no va a funcionar, oigan bien lo que les digo, pero no es tan mala, solo un poco demasiado pecaminosa, ya saben, a la gente le gusta ver cosas pecaminosas porque entonces se siente respetable». ¿Es esto un manifiesto, a la luz de su actual repertorio? ¿Le gusta seducir mediante el pecado?

Ingmar Bergman No, yo no diría que eso es lo que hago. Le aseguro que, de hecho, es lo que más miedo me da. Por otro lado, debo decir que, si debo llevar a escena obras modernas, entonces acabaré irremediablemente enredado en toda suerte de cosas horribles, haga lo que haga. No hay nada que hacer al respecto. El arte ha roto los tabúes de toda la vida en distintas disciplinas, incluido el teatro. Pero Jamás he soñado con utilizar esa referencia como ideología o en hacer lo que dijo el viejo Sandrews, «procurar que oliese mal en las taquillas».

Claes Hoogland Le he dado algunas vueltas a lo que [Olof] Lagercrantz escribió en un artículo fantástico, creo que relacionado con su película *El silencio*, de la cual decía que «no solo era legítima, sino que estaba condenada irremisiblemente a seducir a un gran público, siempre y cuando estas medidas se integraran en la obra de arte». Shakespeare debía de saber que los asesinatos truculentos poseen un efecto estimulante y atraen al público.

Ingmar Bergman Sí, pero podría contestar que lo que vamos a presentar en el Dramaten es teatro. Y el teatro abarca todos los medios posibles de expresión; El teatro de verdad afecta al público desde el momento en que toma asiento. Esa es la verdadera cualidad de todo teatro. Sean cuales sean los medios que se empleen para influir en el público, este instante, el ahora, es de una importancia secundarla. Ahora bien, le prometo que si *491* y *El silencio*

no se hubieran estrenado en la misma temporada, nadie habría pensado que en el Dramaten de repente se estaban representando obras modernas que transgredían algunos tabúes. Las piezas de O'Neill no son tan inocentes, como tampoco lo son los grandes clásicos.

Claes Hoogland Ahora puede preguntarse por qué los autores tienen que darse cabezazos contra los tabúes todo el tiempo, y me permito dirigirle esa pregunta a usted como dramaturgo.

Ingmar Bergman Claro. Esa pregunta se la plantearon a Carl David af Wirsén cuando estaba en activo [como secretario de la Academia Sueca, un célebre enemigo de Strindberg] y a August Strindberg, y el último se enojó y dijo que según parecía uno solo podía escribir sobre abedules, armaduras, vitrales y cosas bonitas. Yo opino que los artistas siempre han intentado derribar los límites de los tabúes.

Claes Hoogland Pero ¿cree que el público asiduo del Dramaten tiene esa inquietud?

Ingmar Bergman El Dramaten ya no cuenta con un público asiduo. Está desapareciendo. El público actual del Dramaten es muy joven, lo cual es muy gratificante.

Claes Hoogland En una matiné de hace un tiempo, cuando se representaba *Victor*, unas cuantas ancianitas se pusieron en pie y se marcharon durante el intermedio. ¿Qué opinó de eso?

Ingmar Bergman Si le soy sincero, creo que es buena señal. El público tiene la libertad de silbar, abuchear y arrojar tomates podridos y lo que quiera. Puede comportarse como le plazca. Lo importante es que no se limite a preguntarse «¿y qué?», que no se quede indiferente y sienta que ha pasado una velada como un agujero vacío. Es bueno que la gente reaccione al arte. En el momento en el que el arte se convierte en una especie de bien de consumo, como mantequilla, chocolate o cualquier cosa que se masque sin

hacerle daño a nadie, en ese momento ha llegado la hora de hacer las maletas y abandonar.

La entrevista de Playboy: Ingmar Bergman

Nuestras conversaciones tuvieron lugar en el pequeño despacho minimalista que Bergman tiene entre bastidores en el Real Teatro Dramático del centro de Estocolmo, donde, en calidad de director del teatro nacional recién nombrado y habiéndose tomado un ano sabático del cine, el cineasta dedicaba sus energías íntegras a llevar a escena obras de iconoclastas del teatro como Brecht, Albee o Ionesco. Se reunió con nosotros durante aproximadamente una hora cada mañana («cuando estoy más vivo», confesó). Llegaba puntual a las nueve, invariablemente vestido, tanto dentro como fuera, con unos gruesos pantalones de franela, un polo, una boina de lana y una cazadora marrón con la etiqueta de la tintorería aún grapada a un puño. Nuestra entrevista comenzó con una sonrisa irónica por parte del protagonista… y un saludo encantador en el que invirtió los papeles haciendo él la primera pregunta.

Ingmar Bergman ¿Se han deprimido ya? **Playboy** ¿Deberíamos?

Ingmar Bergman Quizá no lleven aquí el tiempo suficiente. Pero acabarán por deprimirse. No sé por qué nadie vive en Estocolmo, tan lejos de todo. Cuando uno vuela aquí procedente del sur, es muy extraño. Primero ve casas, pueblos y aldeas, pero a medida que avanza solo hay bosque y más bosque y un lago, quizá, y luego más bosque todavía y, de vez en cuando, allá a lo lejos, una casa. Y después, de repente, está Estocolmo. Es perverso tener una

ciudad tan al norte. Y aquí estamos nosotros, sintiéndonos solos. Somo un país tan grande y, pese a ello, somos tan pocos y estamos tan repartidos por el territorio. La gente aquí se pasa la vida aislada en sus granjas… y aislada de los demás en sus hogares. Es terriblemente difícil para ellos, incluso cuando viajan a la ciudad y viven cerca de otras personas; no hay nada que hacer, créanme. No saben cómo establecer contacto, cómo comunicarse. Siguen aislados. Y nuestros inviernos no ayudan.

Playboy ¿A qué se refiere?

Ingmar Bergman A que en invierno solo tenemos luz desde las ocho y media de la mañana hasta las dos y media del mediodía aproximadamente. Y un poco más al norte, a apenas unas horas de aquí reina la oscuridad durante todo el día. No ven la luz del sol. Detesto el invierno. Detesto Estocolmo en invierno. En invierno, cuando me despierto (siempre me despierto a las seis, desde que era niño), miro la pared que hay frente a mi ventana. Noviembre, diciembre... no hay nada de luz. Y luego, en enero, penetra un diminuto hilo de luz. Cada mañana observo cómo ese rayo de luz se hace un poco más grande. Eso es lo único que me ayuda a sobrellevar el negro y terrible invierno: ver esa franjo de luz ampliarse conforme nos acercamos a la primavera.

Playboy Si es así como se siente, ¿por qué no abandona Estocolmo durante el invierno para trabajar en los climas más cálidos de capitales del cine como Roma o Hollywood?

Ingmar Bergman Las ciudades nuevas despiertan demasiadas sensaciones en mí. Me transmiten demasiadas impresiones al mismo tiempo: me invaden. Estar en una ciudad nueva me apabulla, me desconcierta.

Playboy Se ha dicho que siente algo que ha bautizado como «el gran miedo» siempre que sale de Suecia. ¿Explica eso que nunca haya realizado una película fuera del país?

Ingmar Bergman No del todo. En realidad, tiene muy poco que ver con hacer cine. A fin de cuentas, los actores y los estudios son básicamente iguales en todo el mundo. Lo que me preocupa de hacer cine en otro país es la pérdida de control artístico que podría encontrarme. Cuando ruedo una película, necesito controlarlo todo desde el principio hasta que se estrena en las salas de cine. Crecí en Suecia, mis raíces están aquí y nunca me he sentido frustrado profesionalmente en mi país..., al menos no a causa de las productoras. Llevo trabajando con prácticamente las mismas personas cerca de veinte años; me han visto madurar. Las exigencias técnicas del cine son esclavizantes, pero aquí todo funciona con mucha suavidad en términos humanos: el cámara, el operador, el jefe de luminotecnia... Nos conocemos y entendemos entre nosotros; apenas tengo que decirles lo que tienen que hacer. Es una situación ideal y facilita mucho la labor creativa, que siempre resulta ardua. La idea de hacer una película para una productora estadounidense me resultaba muy tentadora, por razones evidentes. Pero lo difícil no es la primera película hollywoodiense, sino la segunda. Supondría trabajar en otro país y con material más moderno, pero querría contar con mi mismo equipo, la misma relación con mis productores y el mismo grado de control sobre la película de que disfruto aquí, y no sé si eso sería posible. De hecho, me parece bastante improbable.

Playboy Dicen que no le gusta que haya personas ajenas a la película en los rodajes, ni siquiera en sus propios platos en Estocolmo. De hecho, está prohibido el acceso. ¿Por qué?

Ingmar Bergman ¿Saben lo que es hacer cine? Ocho horas de trabajo duro cada día para grabar tres minutos en una cinta. Y durante esas ocho horas quizá solo se den diez o doce minutos de auténtica creación; y eso con suerte. Es posible que ni siquiera eso. Y entonces uno tiene que

prepararse para otras ocho horas y rezar por conseguir diez minutos que sirvan esa vez. En un piafó todas las cosas y todas las personas deben estar en sintonía para conseguir esos minutos de auténtica creatividad. Hay que crear una especie de círculo encantado en torno a los actores y a uno mismo. Cualquier presencia exterior, por muy amiga que sea, es completamente ajena al proceso íntimo que tiene lugar ante sus ojos. De haber un extraño en plato correríamos el riesgo de que parte de la concentración de los actores, de los técnicos o la mía propia se perdiese. Se necesita muy poco para destruir ese ambiente delicado de inmersión total en nuestro trabajo. No podemos arriesgarnos a perder esos minutos vitales de creación real. Las pocas veces en que he hecho excepciones me he arrepentido.

Playboy Se le ha criticado no solo por prohibir la entrada o incluso expulsar a intrusos de sus platos, sino por los ataques de rabia en los que, según ha trascendido, ha arrancado teléfonos de paredes y arrojado sillas a través de los vidrios de las cabinas de control. ¿Qué hay de cierto en estos rumores?

Ingmar Bergman Son ciertos… o, mejor dicho, lo eran. Cuando era mucho más joven, como tantos jóvenes, era una persona insegura. Pero era muy ambicioso. Y cuando se es inseguro y uno siente la necesidad de autoafirmarse, o cree hacerlo, se vuelve agresivo al intentar salirse con la suya. Eso es lo que me ocurrió a mí… en un teatro de provincias del que fui director. Ahora no me comportaría de ese modo y procuro respetar a mis actores y a mi equipo técnico. Ahora que soy consciente de la importancia de cada minuto de una jornada laboral y de la necesidad suprema de crear un ambiente de paz y seguridad en plato, ¿cree que podría o tendría derecho a permitirme comportarme de ese modo?

Playboy Pero esas historias de berrinches siguen llenando páginas en la prensa.

Ingmar Bergman Por supuesto. Escenas como arrancar teléfonos o arrojar sillas por los aires son las típicas historias que a los periodistas les gusta ofrecer a sus editores y lectores. Tiene más jugo leer acerca de un ataque repentino de violencia que acerca de alguien que inculca confianza a sus actores hablándoles con tranquilidad. Es de esperar que se siga escribiendo (y leyendo) ese tipo de tonterías acerca de un hombre año tras año. ¿Empieza a entender ahora por qué no me gusta hablar con la prensa? También dicen que no me gusta ver a periodistas, que me niego a conceder entrevistas. Y, por una vez, tienen razón. Cuando me muestro amable con los periodistas, cuando les concedo parte de mi tiempo y les hablo con franqueza, van y escriben un montón de cotilleos del pasado, o bien sus editores los incorporan a sus artículos porque creen que esas viejas anécdotas son más entretenidas que la verdad. Solo hace falta consultar el artículo en portada que publicó hace unos años una de esas revistas estadounidenses que tienen ustedes.

Playboy ¿La revista *Time*?

Ingmar Bergman Sí, esa. Mi mujer me lo leyó cuando lo publicaron aquí: El hombre que describían sonaba a alguien a quien me gustaría conocer… quizá fuese un poco difícil y algo desagradable, pero pese a ello parecía un tipo interesante. Sin embargo, yo no me encontré reflejado en esas palabras. Para mí era un desconocido.

Playboy Se ha dicho que le cuesta reconocer como propias algunas de sus películas después de leer lo que la crítica ha dicho sobre su mérito y significado. ¿Es eso cierto?

Ingmar Bergman He dejado de leer lo que se escribe sobre mí y sobre mi cine. No tiene sentido enojarse. La mayoría de los críticos, de cine saben muy poco acerca de cómo se hace una película y tienen muy pocos conocimientos sobre cine o cultura en general. Pero ahora

está surgiendo una nueva generación de críticos cinematográficos sinceros y entendidos en la materia, como algunos críticos franceses jóvenes. A ellos sí los leo. No siempre coincido con sus opiniones acerca de mis películas, pero al menos son sinceros. Y a mí me gusta la sinceridad, aunque no me sea favorable.

Playboy Algunas de sus películas han sido objeto de críticas desfavorables, entre otras razones, por el significado íntimo y la oscuridad de muchos de sus episodios y de su simbolismo. ¿Cree que estas acusaciones son válidas?

Ingmar Bergman Posiblemente, pero espero que no, porque opino que crear una película comprensible para el público es el máximo deber de todo cineasta. Y también el más difícil. Las películas intimistas son relativamente fáciles de hacer, pero a mí me parece que un director no debería conformarse con hacer películas fáciles. Debería intentar guiar a su público un poco más allá con cada nueva película. Está bien que el público trabaje un poco. Pero el director nunca debería olvidar para quién rueda una cinta. En cualquier caso, lo más importante no es que un espectador que vea mis películas las entienda con esto, con la cabeza, sino con esto otro, con el corazón.

Playboy Al margen de la naturaleza de su entendimiento, muchos críticos internacionales consagrados coinciden en calificarlo como uno de los cineastas más destacados de la escena internacional. ¿Qué impresión le merece tal respaldo?

Ingmar Bergman El éxito en el extranjero me ha facilitado mucho el trabajo en Suecia. Ahora ya no tengo que luchar tanto en cuestión de asuntos que, en realidad, son externos a la obra creativa en sí. Gracias al éxito me he granjeado el derecho a que me dejen trabajar a mi manera. Pero, por supuesto, el éxito es efímero, estar de moda es algo pasajero. Pongamos por caso París; hace unos años yo

era allí el director de moda. Y luego vino Antonioni. ¿Quién vendrá luego? Nadie lo sabe. Pero ¿saben una cosa?: cuando todos estos jóvenes de la Nouvelle Vague empezaron a hacer cine, sentí envidia de ellos, envidia de que hubieran podido ver todas las películas en la *cinémathèque* [filmoteca], envidia de que conocieran todas las técnicas de la cinematografía. Pero ya no. Desde el punto de vista técnico, me he forjado unos cimientos sólidos. He adquirido confianza en mí mismo. Ahora puedo ver la obra de otros cineastas y no sentir celos ni miedo. Sé que no tengo por qué.

Playboy ¿Le ha influido el cine de esos directores o le ha instruido para desarrollar sus propias habilidades y estilo cinematográficos?

Ingmar Bergman He tenido que aprender todo sobre el cine de manera autodidacta. Por lo que respecta al teatro, estudié bajo la tutela de un anciano maravilloso en Gotemburgo, donde pasé cuatro años. Era un hombre duro y difícil, pero conocía el teatro y aprendí mucho de él. En cambio, por lo que toca al cine, no hubo nadie. Antes de la guerra yo era un escolar, durante la guerra no se importaron películas extranjeras y, concluido el conflicto, yo trabajaba duramente para mantener a mi esposa y a mis tres hijos. Por suerte, soy autodidacto por naturaleza, sé aprender por mí mismo, pese a que en ocasiones resulte un tanto incómodo. Las personas autodidactas a veces se apoyan demasiado en los aspectos técnicos, la parte segura, y sitúan la perfección técnica entre sus máximas prioridades. Para mí, lo más importante es tener algo que decir.

Playboy *[El silencio* incluye] escenas explícitas de coitos y masturbación que suscitaron acaloradas reacciones, tanto a favor como en contra. ¿Qué le llevó a decidir retratar el sexo de manera tan gráfica en pantalla?

Ingmar Bergman Durante muchos años fui tímido y convencional a la hora de retratar el sexo en mis películas. Pero la manifestación del sexo es muy importante, sobre todo para mí, porque lo último que deseo es hacer películas meramente intelectuales. Quiero que el público sienta mis películas. Para mí eso es mucho más importante que entenderlas. Hay mucho en común entre una bonita mañana de verano y el acto sexual, pero siento que solo he dado con los medios cinematográficos para expresar la primera, y no el segundo. Ahora bien, lo que más me interesa es la autonomía interior del amor. Me resulta mucho más significativa que retratar la gratificación sexual.

Playboy ¿Está de acuerdo con quienes afirman que la versión estadounidense de *El silencio* ha quedado cercenada por la supresión de casi dos minutos de escenas eróticas?

Ingmar Bergman Prefiero no hacer ningún comentario al respecto.

Playboy De acuerdo. Pero ¿es posible que este tropiezo con las normas de la censura estadounidense le induzca a ejercer cierto grado de autocensura en cintas futuras?

Ingmar Bergman No. Jamás.

Playboy ¿Cómo convenció a las actrices Thulin y Lindblom para que interpretaran los actos sexuales de las escenas más polémicas?

Ingmar Bergman Del mismo modo que consigo que tanto ellas como el resto de los actores interpreten cualquier escena en el resto de mis películas. Simplemente hablamos tranquilamente de lo que tienen que hacer. Hay quien dice que hipnotizo a mis actores, que utilizo magia para obtener las interpretaciones que busco. ¡Menuda tontería! Lo único que hago es infundirles lo que todo el mundo quiere y lo que todo actor debe tener: confianza en sí mismos. Eso es lo único que un actor necesita, ¿entienden? Sentirse seguro de sí mismo y de estarlo dando todo cuando un director se lo

pide. Por eso envuelvo a mis actores en un aura de confianza y seguridad. Hablo con ellos, a menudo ni siquiera de la escena en la que estamos trabajando, sino con la única intención de infundirles calma y seguridad. Si eso es magia, entonces soy brujo. Por otro lado, trabajar con las mismas personas (tanto técnicos como elenco) en nuestro propio mundo privado durante tantos años me facilita la labor de crear un ambiente de confianza.

Playboy ¿Cómo casa esa afirmación con la siguiente declaración, que realizó hace cinco o seis años al hablar sobre sus métodos cinematográficos: «Prostituiría mi talento si fuera en beneficio de mí causa, robaría si no hubiera más remedio, mataría a mis amigos y a cualquier oirá persona si eso ayudara a mi arte»?

Ingmar Bergman Digamos que estaba bastante a la defensiva cuando dije eso. Cuando uno se siente inseguro, cuando le preocupa su posición y ser un artista creativo, siente la necesidad, tal como he comentado antes, de expresarse de manera muy agresiva y contundente para poder hacer frente a cualquier crítica potencial. Pero una vez logra el éxito, se libera del imperativo de conseguirlo, deja de preocuparse de luchar por alcanzarlo y puede consagrarse en cuerpo y alma a su trabajo. La vida se vuelve mucho más fácil. Te gustas más.

Antes solía pensar que transigir en la vida, como en el arte, era impensable, que lo peor que una persona podía hacer en la vida era transigir. Pero, lógicamente, yo tuve que hacerlo. Todos lo hacemos. Para mí, lo que cuenta es ser capaz de sentir. Eso es lo que intento decir con *Los comulgantes*, la película de toda mi obra que el público parece entender menos. Ahora que han estado en Estocolmo en pleno invierno durante unos días, apuesto a que podrán empezar a comprender, aunque sea solo un poco, de qué va esa película. ¿Qué les pareció?

Playboy Nos interesa más saber cuál es su opinión sobre ella.

Ingmar Bergman Bueno, fue una película difícil, una de las más difíciles que he realizado hasta la fecha. Exige cierto ejercicio mental al público. Es una progresión de *Como en un espejo*, al tiempo que una senda hacia *El silencio*. Las tres componen un todo. Mi principal inquietud al filmarlas era recalcar la importancia de la comunicación, de la capacidad de sentir. No se ocupan, como muchos críticos han teorizado, de Dios ni de Su ausencia, sino de la salvación a través de la fuerza del amor. La mayoría de los personajes de estas películas están muertos, completamente muertos. No saben amar ni tienen sentimientos. Están perdidos porque no son capaces de relacionarse con nadie más que consigo mismos.

El hombre de Los *comulgantes*, el pastor, no es nada. Está prácticamente muerto, por así decirlo. Está totalmente desvinculado de todo el mundo. El rol protagonista corresponde a la mujer. No cree en Dios, pero tiene fuerza: las mujeres son fuertes. Ella puede amar. Y puede salvar mediante su amor. Su problema es que no sabe cómo expresar ese amor. Es fea, torpe. Asfixia a su marido, y él la detesta por eso y por su fealdad. Pero al final ella aprende a querer. Solo al final, cuando acuden a la iglesia vacía para la misa de las tres, que se ha convertido en algo totalmente carente de sentido para él, la plegaria de ella en cierto sentido es respondida: él responde a su amor oficiando el servicio en esa parroquia rural vacía. Es el primer paso que él da para sentir, para aprender a amar. No lo salva Dios, sino el amor. Y eso es lo máximo a lo que podemos aspirar.

Playboy ¿Cómo se aborda este tema en las otras dos cintas de la trilogía?

Ingmar Bergman Cada película tiene su momento de contacto, de comunicación humana: la frase «Papá me ha

hablado» al final de *Como en un espejo*, el pastor oficiando la misa en la iglesia vacía para Marta al final de *Los comulgantes* y el niño leyendo la carta de Ester en el tren al final de *El silencio*. Un instante brevísimo en cada película, pero el instante crucial. Lo más importante en la vida es ser capaz de establecer contacto con otro ser humano. De otro modo, estás muerto, como tanta gente en la actualidad. Pero si eres capaz de dar ese primer paso hacia la comunicación, hacia el entendimiento, hacia el amor, entonces, al margen de lo poco halagüeño que sea el futuro, entonces estás salvado. Eso es lo que importa de verdad, ¿no es cierto?

Playboy Muchos críticos creyeron ver ese mismo mensaje, el de la salvación de la soledad a través del amor, en el tema de su mayor éxito comercial y largometraje más conocido, *Fresas salvajes*, en el que el viejo médico, tal como anotó un crítico, «tras una vida de desapego emocional, aprende la lección de la compasión y se redime mediante el cambio que se produce en su corazón». ¿Considera que esta interpretación es adecuada?

Ingmar Bergman No, él no cambia. No puede. Eso es todo. No creo que la gente pueda cambiar, al menos no de verdad, no de manera fundamental. ¿Ustedes? Pueden experimentar un momento de iluminación, pueden llegar a verse, ser conscientes de lo que son, pero eso es lo máximo a lo que pueden aspirar. En *Los comulgantes*, la mujer, la fuerte, puede ver. Vive su momento de conciencia, pero eso no cambiará sus vidas. Tendrán una vida terrible. Yo no haría una película acerca de lo que les ocurre a continuación por nada del mundo. Tendrán que salir adelante sin mí.

Playboy Hablando del personaje de Marta en *Los comulgantes*, usted ha recibido multitud de alabanzas por los retratos compasivos y comprensivos que hace de las protagonistas de sus películas. ¿Cómo…?

Ingmar Bergman Va a preguntarme cómo consigo entender tan bien a las mujeres. Las mujeres me interesaban porque el cine de antes las retrataba de una manera absolutamente ridícula. Yo me limité a mostrarlas tal como son… o al menos de una manera más próxima a cómo son que las representaciones bobaliconas que ofrece de ellas el cine de las décadas de 1930 y 1940. No obstante, en los últimos años he empezado a percatarme de que, en esencia, las mujeres son iguales que los hombres: ambos tienen los mismos problemas. Ya no los concibo como problemas de mujeres o historias de mujeres distintos a problemas de hombres o historias de hombres. Son problemas humanos. Ahora lo que me interesan son las personas.

Capítulo 5

MISTERIOS

Introducción

Nada sueco

Jurgen Schildt [Bergman] se pierde sin miedo en ese lugar oscuro donde crecen los misterios.

Birgitta Steene *La década de 1960 puede muy bien considerarse el periodo más decisivo de la práctica artística de Bergman, y un reflejo de una crisis crucial y de una reorientación de su vida personal. La conclusión de su trilogía fílmica a principios de la década no constituye solo una ruptura con la orientación masculina de obras anteriores importantes, como* El séptimo sello *y* Fresas salvajes, *sino también la conclusión de su análisis en la pantalla de sus orígenes cristianos. Su marco de referencia religioso —expresado como una búsqueda existencial o como una pugna con una fe personal vacilante— se vio sustituido ahora por una investigación más intensa de las relaciones humanas y un renovado interés por las mujeres como protagonistas. Visualmente, la iconografía de la iglesia fue reemplazada por el primer plano facial, representado principalmente por su nueva actriz, Liv Ullmann, en* Persona,

La hora del lobo, La vergüenza *y* Pasión, *todas de la segunda mitad de la década de 1960. En retrospectiva, está claro que* El silencio, *la última película de la trilogía de Bergman, fue una obra de transición que señaló un cambio crucial desde el punto de vista masculino al femenino y desde una narrativa fílmica secuencial a un modo modernista y perturbador de contar una historia cinematográfica*.

Bergman dijo una vez que para él la opinión nacional significaba mucho más que la respuesta en el extranjero. En este sentido, la década de 1960 fueron años difíciles para él. En 1962 el cineasta Bo Widerberg publicó un opúsculo titulado Visionen i svensk film *(Visión en el cine sueco) que había de establecer el tono de la cinematografía sueca durante el resto de la década. Widerberg preconizaba lo que él llamaba un cine «horizontal», que se ocupaba de los problemas sociales contemporáneos, y lanzó un ataque contra la forma de cinematografía «vertical» de Bergman, con su atención al paisaje bergmaniano del alma. Toda una generación de cineastas suecos seguiría la llamada de Widerberg y, como consecuencia, Bergman se convirtió en persona non grata entre quienes fijaban el tono del cine sueco de la época. Bergman pudo apoyarse en su reconocimiento internacional para sobrevivir, porque la Svensk Filmindustri (SF) sabía que era un activo muy lucrativo, pero su aislamiento en su propia cultura era un hecho.*

Freddie *No queremos hablar de ello realmente, pero Bergman es casi tabú en Suecia, porque penetra en los seres humanos de un modo nada sueco. Por eso muchos suecos tienen una relación tan extraña con sus películas. Sencillamente, no nos dejaremos conmover por esos problemas que él articula para nosotros*.

Birgitta Steene *En 1963, cuando Bergman aceptó el cargo de director del Dramaten, eligió una posición en el teatro sueco que era difícil de combinar con la clase de intensa producción dramática que había caracterizado su periodo en Malmö en la década de 1950*.

En esa época, el clima intelectual en Suecia se centraba mucho en el teatro como plataforma radical de las ideas políticas contemporáneas. Cada vez más, Bergman era visto como miembro de un teatro tradicional de la clase dirigente, que se convirtió en la diana elegida por los abundantes grupos de teatro alternativo que surgían por todas partes y se hacían oír. Su énfasis en los métodos de improvisación, la política de actores y el compromiso social era anatema para las tendencias clásicas de Bergman y su fuerte enfoque de dirección.

Bergman fue abucheado por los estudiantes de una escuela de arte dramático recién creada, y su amargura con respecto a la situación del teatro sueco fue en aumento. Cuando dimitió como director del Dramaten, al cabo de solo tres años, describió su cargo allí como «el peor baño de lejía» de su vida. Tras expresar su desencanto en la televisión pública, abandonó temporalmente el país para organizar una producción de Pirandello en Noruega. Para entonces ya se había divorciado de su cuarta esposa, Käbi Laretei, y tenía una relación sentimental con la actriz noruega Liv Ullmann, con quien tuvo una hija, Linn, nacida el 9 de agosto de 1966. En medio de esta confusión, su madre, Karin, murió de un ataque cardiaco.

Inspiración

Peter Cowie *Durante el rodaje de* Persona *en Fårö, Bergman se enamoró de Liv Ullmann, a quien había dado un papel en* Persona *junto a su amiga Liv Ullmann fue la musa*

que inspiró el cine de Bergman durante la década de 1966-1975. Su luminosa belleza estimuló a Bergman para investigar bajo la máscara del rostro humano, para revelar misterios y perplejidades que no había analizado anteriormente. Casi todas sus películas protagonizadas por Liv concluyen con una nota enigmática. Para lograr esta ambigüedad de tono, Bergman se embarcó en una serie de experimentos formales, entre ellos la improvisación en pantalla, toscas imágenes documentales, un montaje poco convencional y el formato de miniserie para televisión (Secretos de un matrimonio, Cara a cara).

En 1967 Bergman terminó la construcción de su casa en Fårö y se trasladó permanentemente a la isla. Se construyó un estudio cinematográfico en el grupo de granjas del siglo XVII de Dämba, a cinco minutos en coche de la casa de Bergman, en el rincón sudeste de la isla.

Durante este periodo, Bergman raras veces viajó fuera de Suecia. En mayo de 1970, voló a Londres para poner en escena un reestreno de su versión de 1964 de Hedda Gabler *en el Teatro Nacional. Resultó ser una iniciativa infausta, durante la cual Bergman chocó con sir Laurence Olivier, entonces director del Teatro Nacional. Bergman se consoló asistiendo a conciertos y encontró un respaldo inesperado para su siguiente película en la ABC Pictures Corporation. La empresa ofreció pagarle un millón de dólares a la entrega del negativo en inglés de* La carcoma, *así como sufragar el salario del actor de lengua inglesa que había de protagonizar la película. Este acuerdo subrayaba el prestigio de Bergman en Estados Unidos, como lo había hecho la adquisición por parte de United Artists de los derechos de* Persona *y de la siguiente película de Bergman por un millón de dólares en 1966.*

Aunque nunca se obsesionó por las minucias de los asuntos comerciales, Bergman decidió separarse de la SF a

finales de la década de 1960. En 1967 fundó una empresa con sede en Suiza Persona A. G., para proteger legítimamente sus ingresos y proyectos extranjeros del fisco sueco; los proyectos previstos con Federico Fellini Barbra sand, Mike Nichols y otros fracasaron todos posteriormente. Durante el siguiente fundó Cinematograph AB en Estocolmo para coordinar sus producciones cinematográficas y, a su debido tiempo, las de otros directores.

La relación con Liv Ullmann duró cinco años, y su amistad y respeto mutuo perduraron hasta la muerte de Bergman. En 1971 Bergman se casó por quinta vez. Había conocido a Ingrid Karlebo antes de su matrimonio con el conde Jan Carl von Rosen y había tenido con ella una hija, María, en 1959. (Bergman no lo reconoció públicamente hasta 2004.) Fårö continuaría siendo el territorio favorito de Bergman, pero él e Ingrid adquirieron un piso en Karlaplan, en el distrito de Östermalm de Estocolmo, apropiadamente, en el emplazamiento del antiguo hogar de Strindberg.

Ingmar Bergman *Una noche, sin embargo, me telefoneó y nos citamos en Karlavägen. Yo estaba lleno de excitación y de respeto, pero me acordé de la correcta pronunciación de su nombre: «Ogust». Fue amable, casi cordial*.

Esas mujeres

For att inte tala om alla dessa (1964)

Del arte al artificio

Gunnar Unger En conjunto, creo que la nueva película de Bergman, a pesar de muchos detalles excelentes y de la brillante interpretación de Jarl Kulle, acaparadora de todos los aplausos —los demás aparecen principalmente como extras, pero ¡qué extras!—, es excesiva y pretenciosa. Sería ridículo decir que es la peor película de Bergman; él y su idiosincrásico equipo de artistas y técnicos son incapaces de hacer una película mala. Tampoco es su película menos interesante; tiene cierto interés ver a un director genial pasar del arte al artificio, de lo artístico a lo artificial. Pero hay razones para argumentar que es la más insignificante, en el sentido de que es su película menos atractiva.

Mauritz Edström Lo que resulta más desafortunado es que la película tiene pocos momentos divertidos. Hay algunas líneas graciosas en las que el sentido de la ironía de Bergman sale a relucir, pero la película carece completamente de humor. La decoración, con su intrincado enrejado y arcos moriscos, es excesiva; los colores son fríos; la impresión general es fría.

Ingmar Bergman Yo sentía una vergüenza angustiosa de mi comedia, tan superficial, tan artificial. Fue instructivo, pero desagradable. Había tenido muchas otras cosas en que

pensar; me acababan de nombrar jefe del Dramaten y estaba a punto de empezar mi primera temporada en él. No tuve fuerzas para ir hasta el fondo con la película y me agarré a las soluciones más fáciles. Hubiera preferido abandonar el proyecto, pero había prometido hacerlo. Los contratos estaban firmados y todo estaba preparado en sus más mínimos detalles. El guión sí era divertido y todo el mundo estaba contento.

A veces hace falta más coraje para echar el freno que para disparar el cohete. Yo no tuve ese valor y comprendí, demasiado tarde, qué tipo de película debiera haber hecho.

No faltó la penitencia. Todo resultó un fracaso, tanto de público como económico.

Defectos

Peter Cowie *Esas mujeres se basó en un guión escrito entre Bergman y Erland Josephson. Un indicio del ímpetu de la película de Bergman se puede encontrar en la cita de Goethe que hace Allan Edwall: «El genio es la capacidad de hacer que un crítico cambie de idea». Cornelius (Jarl Kulle), un pretencioso crítico musical, visita la residencia de verano de un distinguido violonchelista llamado Félix. Planea escribir una biografía del maestro y se encuentra rodeado de un grupo de mujeres, todas ellas evidentemente amantes del gran Félix. Cornelius ve denegada la autorización para ver a su personaje y se exaspera cada vez más, al tiempo que se compromete. Finalmente amenaza con no escribir la biografía. Pero cuando Félix hace su aparición (aunque nunca se enfrenta al crítico) en un concierto, muere antes de poder interpretar una sola nota. Cornelius está leyendo su borrador del libro a Jillker (Allan Edwall), Tristan (Georg Funkquist) y las damas cuando llega a la mansión un joven y andrajoso violonchelista. Se le*

prepara inmediatamente una habitación, y Cornelius busca su cuaderno…

Erland Josephson Nuestra idea era que debía tratarse de una película sobre las mujeres, una comedia acerca de las mujeres. Nunca se ve al violonchelista. Cornelius, el crítico, no era el personaje importante, era el catalizador. Lo veía todo y trataba de interpretar la situación. Pero Ingmar estaba muy cansado, y Jarl Kulle tenía mucho talento, así que se hizo cargo de todo, aunque no de la dirección. Ingmar pensaba que era muy divertido, así que de repente era una película acerca de un crítico, lo cual no era correcto. La intención era realmente hacer una película acerca de todas esas mujeres, lo cual figuraba también en el título. Pero no era una venganza contra los críticos.

Peter Cowie *Esta fue la primera película de Bergman en color. Se examinó a todo el equipo para comprobar que nadie tuviera síntomas de daltonismo, y la Svensk Filmindustri (SF) pagó una «escuela de filmación en color» durante varias semanas, con conferencias de expertos en pintura*.

Sven Nykvist Nada se dejó al azar cuando Ingmar empezó a interesarse por las películas en color. Una serie de expertos nos explicaron los detalles, y yo utilicé 6000 metros de película Eastmancolor para hacer pruebas. Aprendimos mucho; incluso demasiado. *Esas mujeres* se realizó siguiendo las reglas, lo cual fue quizá uno de sus defectos. Le faltaba vida, a pesar del precioso vestuario de Mago y de un guión donde se utilizaron todas las posibilidades del color. Era simplemente demasiado amanerada y terminó siendo una comedia, pero demasiado sofisticada. Había demasiada tecnología y muy poca sensibilidad. Un maestro también puede equivocarse a veces.

Un rayo de sol

Ingmar Bergman Cuando realicé este filme estaba cansado y de mal humor, y eso se nota. Es un filme perverso, hiriente. Se basa en una historia real. Mi mujer de entonces era pianista y tenía una profesora de música, una italiana. Esta profesora estaba casada con un famoso violinista alemán que realizaba giras por todo el mundo. Murió hace unos años. Siempre vivían en castillos y en grandes propiedades. Era un hombre pequeño, gordo, bizco, pero desprendía una especie de encanto demoníaco al que las mujeres eran muy sensibles, y poco a poco su esposa se convirtió más o menos en una especie de agente de tráfico en medio de sus amantes. Sufría un tipo de «satiriasis», debía tener constantemente una mujer, sin parar. Y las mujeres se volvían locas por él.

Este era, pues, el principio de la historia, y en mi opinión era una buena idea de filme. De vez en cuando pasaban temporadas en casa de ricas ancianas. Una de ellas le había lanzado más o menos en su juventud, y también le había dado una educación. Era un hombre rudo, totalmente inculto, absolutamente amoral, pero un músico fantástico. Un día, mucho después de haber finalizado el rodaje, la profesora de música me enseñó un álbum de fotos que describía perfectamente la movida vida de la pareja. Y mientras miraba esas fotos, es estúpido decirlo, pero es así, comprendí cómo habría debido hacer el filme. En una de esas fotos, se ve al violinista, un castillo, la escalinata de un castillo. Debió de ser tomada por la tarde, porque el sol aparece a un lado. El músico está de pie en los peldaños de la escalinata, en compañía de otros famosos genios, y aparentemente todo el mundo acaba de levantarse de la mesa. Una de las paredes del castillo está desconchada, y sobre los escalones de la escalinata crecen yerbajos. Detrás, se ve un viejo pabellón medio en ruinas, y abajo, en la

esquina derecha de la foto, hay una estatua que las palomas parecen haber utilizado como aliviadero durante los últimos cincuenta años. Al fondo, dos puertas encristaladas, y detrás de esas puertas se distinguen las caras de cuatro o cinco ancianas, y entre ellas una vieja bruja cuyas facciones, miradas con lupa, son lo más vicioso que os podáis imaginar. Y además están todos esos viejos con sus vientres hinchados, con sus gafas oscuras, mal afeitados, con los trajes de verano chafados, arrugados, manchados, mal abotonados. Todo es decreptitud, decadencia, holgazanería y borrachera. Hay un olor a sudor, a concupiscencia, y un reposo fijado y eterno parece reinar sobre ese mundo, que en el fondo es terriblemente cómico.

Yo habría tenido que hacer el filme de esa manera. Cornelius pertenecía a ese mundo. Las paredes habrían tenido que desmoronarse, encerrarse en sí mismas, y las personas ir de un lado a otro continuamente. Pero en mi filme todo está lacado, sofisticado, rápido, duro, intoxicado, todos los personajes son hermosos mientras que todo habría tenido que ser espantosamente feo, terriblemente lento, horriblemente indiferente, un mundo en ruinas. Y en medio de esa miseria, solo el cielo, el rayo de sol puro habrían podido encontrar un lugar cuando el violinista coge su instrumento y comienza a tocar.

Entrevista con P. A. Lundgren

Por Birgitta Steene

P. A. Lundgren, normalmente llamado «PA», trabajó como diseñador de producción de Bergman desde *Llueve sobre nuestro amor* (1946) hasta *La carcoma* (1971). Fue

entrevistado por Birgitta Steene el 20 de agosto de 1975 en la casa de Lundgren en Fruängen, un barrio residencial de Estocolmo.

P. A. Lundgren Bergman siempre fue conocido por su puntualidad y por planificar sus producciones con precisión. Especialmente cuando era más joven, podía venir y preguntar cuánto se tardaría en terminar un detalle determinado de una construcción. Si le decías que podía llevar un cuarto de hora o quizá media hora, entonces Bergman decía: «Bueno, no debe llevar más de media hora, porque entonces no nos molestaremos en hacerlo». Era tremendamente organizado y por supuesto nos pedía que dijéramos el tiempo que llevaría una cosa. Preguntaba: «¿Habrás terminado pasado mañana?». Y entonces ya sabías que tenías que haberlo hecho para entonces. Pero también era por mi propio interés y propio de mí cumplir lo que había prometido hacer. No importa quién sea el director. Así que no soy más concienzudo con Ingmar que con otro director, aunque Ingmar piense que lo soy. Pero todos los directores tendrán lo mejor que yo pueda ofrecer. Y, sobre todo, sé que cuando has contratado una cosa que debe estar hecha el martes por la mañana, maldita sea, no debe retrasarse al martes por la tarde, porque entonces pierdes mucho dinero, porque se retrasa la producción.

Birgitta Steene Hábleme de algunas de las primeras películas de Bergman en las que trabajó.

P. A. Lundgren La primera película en la que trabajé para Ingmar fue *Llueve sobre nuestro amor*. Se desarrolla en una casita de campo y el escenario es pequeñoburgués, que era un entorno bastante común en la época. Pero se convirtió en algo diferente en manos de Ingmar. La propia atmósfera era diferente. El tono era distinto, más intenso. Consideremos, por ejemplo, a la esposa del jardinero. Es una verdadera bruja, aunque no malvada, sino más bien

controladora. Creo que había algo de la propia madre de Ingmar en ese retrato. Sé por él que era una persona enérgica, mientras que su padre era más indulgente.

Música en la oscuridad (1948) se rodó en un estudio en Lástmakargatan, en el último piso. Cuando íbamos a rodar la secuencia de la pesadilla del principio de la película, tuvimos que subir tres pisos cargando cubos de arcilla. Tuvimos que construir un suelo, y sobre él pusimos la arcilla. Tenía medio metro de altura y encima tuvimos que verter hielo seco, que burbujeaba y fermentaba en aquel medio arcilloso. Era nuestra construcción de efectos especiales.

Birgitta Steene También trabajó usted en *Prisión* (1949), la primera película que Bergman escribió y dirigió.

P. A. Lundgren No fue especialmente difícil de hacer. Había esas visiones de pesadilla en la mente de Birgitta-Carolina, pero eso no fue especialmente difícil. Todo era creación de Ingmar, y lo único que yo tuve que hacer fue conseguir unos pocos árboles y llenarlos de trapos colgando.

Trabajar con Bergman

P. A. Lundgren Había una especie de electricidad en torno a Ingmar; bueno, quizá no electricidad, pero una tensión especial. Durante las 18 películas que hice con Ingmar, no creo que se hiciera una sola sin esa tensión en algún momento. Pero me gusta trabajar con Ingmar, porque siempre consigue algo cuando se pone a ello. Pero debo decir que puede ser endemoniadamente difícil a veces, sin duda; aunque mejoró con los años, como el diablo, como se suele decir.

Birgitta Steene ¿De qué modo podía ser «endemoniadamente difícil»?

P. A. Lundgren Autoritario y exigente. Puedo aceptar que alguien sea exigente, pero no autoritario. Cuando

Ingmar decía: «Acepta esto, acepta esto», entonces yo me revolvía. Pensaba: «De ningún modo voy a aceptar todas esas tonterías; de ningún modo». Eso es lo que pensaba para mis adentros. Y después me volvía evasivo. «¿Qué quieres decir?», rugía él. Y entonces te encontrabas dentro de su campo de tensión.

Birgitta Steene ¿Él quería que usted defendiera su propio punto de vista?

P. A. Lundgren Por supuesto, pero como no soy un tipo especialmente hablador, era muy difícil para mí defender cosas. Pero incluso cuando yo perdía una disputa, mi opinión seguía siendo básicamente la misma. Y también podía ocurrir lo siguiente: Ingmar podía no estar muy seguro del modo en que quería rodar una escena determinada. Podía desear posponer una escena que había planeado, y que podía crear una tensión eléctrica que él encontraba problemática y que yo encontraba autoritaria. No quiero criticar mucho a Ingmar, pero puedo dar un ejemplo de lo que podía ocurrir. Fue durante el rodaje de *Esas mujeres* en los estudios de la SF en Råsunda. Esa fue probablemente la más exigente de todas sus películas, pero también la más floja. Un día dijo:

—Esa piscina en la que [Jarl] Kulle y todo el grupo van a revolcarse, la construiremos aquí. ¿Puedes construirla aquí?

—Eso va a ser muy difícil, Ingmar —dije yo—. Simplemente no puedo hacerlo.

—Bueno, abandonaremos esa idea entonces —dijo—. Pero de todos modos vamos a tener una piscina aquí. La filmaremos con un ángulo de cámara bajo. ¿Puedes hacerlo?

—Sí, Ingmar, pero ¿qué demonios costará? Y llevará un montón de tiempo.

Y pensé que teníamos que hacerlo de algún otro modo. Porque era un trabajo condenadamente grande. Tendríamos que excavar la mitad de las instalaciones de la SF detrás de

los estudios para construir un estanque profundo donde pudieran darse un chapuzón. Bueno, después vinimos al sur, a Bastad. Yo había estado allí antes para reconocer la zona. En la mansión donde íbamos a rodar algunas escenas había un gran estanque con vistas al mar. Así que sugerí que tratáramos de usarlo.

—No —dijo Ingmar— eso no sirve.

—Pero, Ingmar, me es prácticamente imposible construir esa clase de estanque en las instalaciones de la SF. No sé qué tipo de suelo tenemos, no sé si hay roca a medio metro, no sé nada. ¡Pero este estanque es estupendo!

—Sí, es bueno —dijo—. Pero recuerda que también necesito espacio para la cámara.

—Sí, por supuesto que lo necesitas.

—Bueno —dijo, y después retrocedió a veinte metros de donde estábamos y se detuvo en medio de una enorme rosaleda—. Aquí —dijo—, aquí estará la cámara.

En ese momento, pensé que yo tenía las de ganar, nunca obtendría permiso para poner la cámara allí. Ahora tenía que abandonar la idea de contar con un estanque. Entonces oí al jardinero de la propiedad decir: «Bueno, no hay problema. Todo lo que tenemos que hacer es levantar las rosas y ponerlas en tubos (*rotslä*)».

Pero comprendí por qué Ingmar había deseado tener la piscina en las instalaciones del estudio. Quería rodar las escenas de la piscina al final del programa de producción, porque no estaba muy seguro de cómo quería hacerlas. Íbamos a rodar en Båstad antes de mediados del verano y él quería filmar las escenas de la piscina en agosto.

Mucho más tarde —la película ya estaba terminada— Ingmar me dijo un día:

—Escucha, RA, quiero darte las gracias.

—¿Por qué?

—Bueno, por haber sido tan testarudo acerca de ese estanque. Nunca hubiera salido tan bien como salió.

«La gente decidió detestarla [*Esas mujeres*], y lo hizo deliberadamente. Sin embargo, era divertida».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

Persona

Persona (1966)

Los caníbales

Ingmar Bergman El verano anterior a *Persona*, yo no había rodado, me había limitado a escribir un guión titulado *Los devoradores de hombres*. Era un filme doble. Mi idea era la de realizar un filme de cuatro horas. Llevaba un año de director del teatro Dramaten de Estocolmo, y había proyectado hacer un filme el verano siguiente.

En enero me puse enfermo. Al principio era un simple resfriado, tenía fiebre, luego en marzo mi estado empeoró y se descubrió que llevaba bastante tiempo arrastrando una bronconeumonía. Seguía enfermo, aparecieron unas complicaciones debidas a la penicilina, atrapé una infección vírica en el oído interno que me provocaba vértigos. Finalmente fui hospitalizado, y pasé tres meses, marzo, abril y mayo, en el Sofiahemmet de Estocolmo. *Los devoradores de hombres* tenía que ser una gran producción, y debido a las circunstancias el proyecto se abandonó en marzo. Nadie sabía cuándo estaría restablecido. Yo dirigía el Dramaten por teléfono. A menudo me resultaba imposible leer o mirar la televisión. Estaba en cama y contemplaba estúpidamente una mancha negra de la pared, puesto que en cuanto movía la cabeza todo comenzaba a dar vueltas y perdía el equilibrio.

Bibi Andersson había sido contratada para *Los devoradores de hombres*. También había encontrado a un grupo de actores noruegos —siento ser tan prolijo, espero que no os aburra demasiado—. Un grupo de actores noruegos había llegado a Estocolmo en primavera, en viaje de estudios, y Bibi y yo conocimos, así, por casualidad, a Liv Ullmann. Me acuerdo bien, era en la esquina de la calle Almlövsgatan con la calle Nybrogatan, e inmediatamente me dije que quizá tendría que escribir un papel para esa tal Liv Ullmann, y le pregunté abiertamente si tendría ganas de actuar en mi próximo filme. Después, escribí un papel para ella, no un gran papel, pero un papel de todos modos, en *Los devoradores de hombres*. Poco tiempo después, estaba invitado en casa de mi médico, Sture Helander, uno de mis mejores amigos, el marido de Gunnel Lindblom. Proyectó unas diapositivas. Gunnel y él habían ido a saludar a Bibi, durante el rodaje de *Pan*, ¿o cómo se llamaba el filme…?

Stig Björkman *Kort är Sommaren* (Corto es el verano).

Ingmar Bergman Sí, eso mismo, *Kort ar Sommaren*. Era en Kärringöja, y Bibi y Liv se habían hecho amigas, y había tomado una foto de las dos delante de una pared. Estaban sentadas al sol, y cuando vi la foto, pensé inmediatamente: «¡Caramba, cómo se parecen!». Había un parecido bastante extraño. Después ingresé de nuevo en el hospital, seguía teniendo vértigos. Pero el parecido de esas dos mujeres me intrigaba. Pensaba que sería divertido escribir algo sobre dos personas que pierden sus identidades respectivas a través de sus relaciones y que, en cierto modo, también se parecen.

De pronto, tuve una idea. Están sentadas y comparan sus manos. Era la primera imagen, sentadas, mostrando sus manos y con un gran sombrero en la cabeza.

Sentí entonces que tenía algo que no estaba del todo mal, una idea que podía ser desarrollada rápidamente. Eso

me excitó terriblemente, y telefoneé en el acto a Kenne Fant, que vino a verme al hospital. Era abril, comenzaba la primavera, y fuimos al parque de Djurgården, a la galería Thiel, y le dije a Kenne:

—Dime, si te lo pido, ¿podrías reservarme un pequeño equipo técnico para finales de julio, y contratar desde ahora a Liv Ullmann y Bibi Andersson? Quizá podrías adelantar el dinero, y si el proyecto no llega a realizarse, contabilizas los gastos en el presupuesto de mi próximo filme —pues yo seguía bastante mal, y las posibilidades de hacer ese filme eran escasas.

Kenne se mostró muy comprensivo, y me contestó:

—¿De qué trata?

—Bueno, es la historia de una persona que habla de otra que no dice nada, después comparan sus manos, y finalmente se funden entre sí.

—¿Ah, sí? —dijo entonces Kenne.

—Pero ¿sabes?, es un filme pequeño, y será baratísimo.

Kenne dijo que sí en seguida. Nunca lo olvidaré.

Luego, comencé lentamente a escribir el guión. Me había impuesto un ritmo de trabajo terapéutico en el hospital, y me obligaba a escribir una hora al día. Solo había visto a Liv Ullmann diez minutos, con motivo de aquellavisita de los actores noruegos, y otra vez, muy brevemente también, con Bibi. Le pedí que viniera, y nos encontramos en mi despacho, en el Dramaten. Yo había abandonado el hospital por un día, y hablamos. Era yo quien hablaba, Liv escuchaba en silencio, y se sentía incómoda.

En mayo yo me encontraba muy mal, y el trabajo no adelantaba. Bibi y Liv venían de vez en cuando a saludarme. Recuerdo que estaba tumbado en la cama sin poder mover la cabeza, y me costaba un esfuerzo terrible mirarlas a la cara mientras hablábamos. Sobre la mesa había un montón de papeles, eran unas cuantas páginas del guión, las cogí y

se las enseñé, para tranquilizarlas: el filme estaba en preparación, y no tenían que preocuparse. Luego hicieron un viaje a Checoslovaquia y Polonia con sus maridos, y Kenne les garantizó que se les pagaría se hiciera la película o no.

A principios de julio, estaba en la isla de Ornes. El Dramaten había acabado la temporada y yo comenzaba poco a poco a restablecerme, aunque siguiera sufriendo vértigos. Trabajé muy aprisa. En 14 días escribí la segunda parte del guión de *Persona*. Era el momento idóneo para empezar el rodaje, puesto que yo debía comenzar los ensayos de *Hedda Gabler* en octubre, y Bibi tenía que trabajar en *29 to Duel* a primeros de septiembre.

El rodaje comenzó el 19 de julio, en el estudio, en Estocolmo. Los primeros días fueron espantosos. Yo sentía que no estaba a la altura, las tomas eran malas, era horrible, nada funcionaba bien. Bibi estaba enfadada, Liv nerviosa, y yo como petrificado de cansancio.

Secretos sin palabras

Ingmar Bergman Si se lee el texto de *Persona*, puede parecer una improvisación. Pero está planificado con extremada minuciosidad. A pesar de ello nunca he hecho tantas tomas durante ningún otro rodaje. Y al decir tomas no me refiero a tomas de la misma escena repetidas el mismo día, sino a tomas que son una consecuencia de haber visto las primeras pruebas del día y no haber quedado satisfecho.

Empezamos el rodaje en Estocolmo y al principio fue mal. Pero nos pusimos en marcha penosa y lentamente. De repente fue divertido decir: no, esto lo vamos a hacer mejor, esto lo haremos así o asá, y esto lo podríamos solucionar de otra manera. Y nadie se enfadaba. Hay ya mucho ganado cuando nadie empieza a echarse la culpa. Después, naturalmente, la película se benefició de que se pusiesen en

movimiento fuertes sentimientos personales. Fue un rodaje feliz. A pesar de la fatiga, tuve la sensación de que filmé con una libertad ilimitada con la cámara y con mis colaboradores, que me siguieron en todos mis escarceos.

Cuando en el otoño volví al Teatro Dramático, fue como volver a las galeras. Sentía la diferencia entre el absurdo trabajo administrativo del teatro y la libertad con *Persona*. Alguna vez he dicho que *Persona* me salvó la vida. No es una exageración. Si no hubiese tenido fuerzas para terminarla, probablemente hubiera quedado fuera de combate. Fue significativo que por primera vez no me preocupase de si el resultado iba a ser popular o no. El evangelio de la comprensibilidad, que me metieron en la cabeza desde que sudaba como negro de guiones en la Svensk Filmindustri, por fin pudo irse al infierno. (¡Donde debe estar!)

Hoy tengo la sensación de que en *Persona* —y más tarde en *Gritos y susurros*— he llegado al límite de mis posibilidades. Que, en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz.

Una melodía

Peter Cowie *El psicólogo suizo C. G. Jung identificaba la persona (la máscara exterior que uno presenta al mundo) como intelectual y el alma (la imagen interior anímica) como indudablemente sentimental. La liberación, según Jung, se convierte en una necesidad urgente, cuando el individuo se ve atrapado entre las exigencias encontradas de la persona y el alma. El hecho de que el personaje de Bibi Andersson se llame Alma es un gesto de reconocimiento de Bergman hacia la investigación de Jung en este campo.*

Elisabet Vogler (Liv Ullmann) es una actriz famosa. En medio de una representación de Electra, se queda en silencio. Ni siquiera un tratamiento prolongado en una clínica psiquiátrica consigue hacerla hablar. El médico que la trata le propone a su enfermera, Alma (Bibi Andersson), que pase algún tiempo en aislamiento en la costa con la paciente. Las líneas de separación entre la realidad, los sueños y las alucinaciones se vuelven confusas a partir de ese momento. Enfrentada al silencio obstinado pero compasivo de Elisabet, Alma empieza a contarle más de lo que debiera. Impresionada por el parecido físico que hay entre ellas, incluso se identifica inconscientemente con la actriz. Pero la amistad se ve trastornada cuando Alma descubre casualmente, por una carta sin cerrar al médico, que Elisabet la está observando fría y burlonamente. Alma se pone entonces casi histérica, tratando de proyectar sus propios sentimiento de culpay angustia sobre Elisabet, instándola frenéticamente a hablar. De regreso a la clínica, Alma se viene abajo después de un arrebato final...

Sven Nykvist *Persona*, probablemente más que ninguna de las demás películas de Bergman, nació de una crisis, de una incertidumbre acerca de la importancia del arte. Al mismo tiempo, yo sentí que el manuscrito comunicaba una necesidad de abandonar todas sus convenciones anteriores. Al principio del trabajo, Ingmar escribió: «No he escrito un guión normal. Lo que he escrito se parece más a una melodía a la que mi equipo y yo pondremos la música durante el curso del rodaje».

Todo esto era muy emocionante para mí como fotógrafo. Se trataba de otra película más acerca del silencio en la que los efectos visuales —caras, emociones, atmósfera— parecían tener prioridad. También tuve ocasión de experimentar —al principio, por ejemplo— con la película de mi cámara. Era pura poesía visual.

Ingmar quería un proyector anticuado con electrodos de carbono, y yo tomé una fotografía con los electrodos de carbono tocándose y la luz resultante. Ingmar estaba encantado. Trabajé en esta secuencia en mi tiempo libre, mientras trabajaba en *Älskande par (Los enamorados*, 1964) con Mai Zetterling.

Esa introducción se convirtió en un clásico. La película termina, por cierto, con la luz producida por los electrodos de carbono, pero esta vez se separan lentamente. La luz se extingue.

Habíamos empezado a discutir las virtudes de los planos largos y medios y los primeros planos, y nos dimos cuenta de que el plano medio a menudo resulta aburrido y redundante. En *Persona* trabajamos casi exclusivamente con planos amplios y primeros planos intensos. En la citada película, Ingmar quería con frecuencia una atmósfera onírica que al mismo tiempo tenía que estar libre de manipulación en la posproducción y de luz artificial.

Hubo que repetir muchas tomas hasta que ambos quedamos satisfechos. Pero no hay duda de que esta es una de las películas de las que estoy más satisfecho como fotógrafo. Rara vez me he sentido más partícipe del proceso creativo.

Ingmar Bergman Cuando llego a casa por la noche, me limito a sentarme con el libreto y leer atentamente el programa del día siguiente. Tomo decisiones al respecto, y después simplemente tomo nota de la coreografía de los actores y de la cámara. Después, a primera hora de la mañana, cuando me reúno con Sven Nykvist —ya sabes, hemos trabajado tantos años juntos— repasamos la escena en cinco minutos. Le cuento mis ideas para diferentes posiciones de la cámara, para las diferentes posiciones de los actores y para la atmósfera de toda la escena, y después podemos continuar durante todo el día. No es necesario

mantener discusiones. Sven es simplemente fantástico. Es un hombre maravilloso, muy callado y muy tímido. De repente, todo está ahí, sin ninguna complicación, y puedo mirar por la cámara y todo lo que yo quería está ahí.

Si la intuición es nuestro instrumento mental, la cámara es nuestro instrumento físico. Creo que la cámara es erótica. Creo que es la maquinita más emocionante que existe. Para mí, simplemente trabajar junto con mi cámara, Sven Nykvist, ver un rostro humano con la cámara y con un *zoom* para acercarme, para ver la escena, para ver los cambios de la cara, es la cosa más fascinante. Creo que la coreografía de los actores en relación con la cámara es muy importante, porque todo buen actor, si tiene la sensación de que está en mala posición frente a la cámara, nota tensión y se siente muy descontento. Si está en buena posición, en una posición lógica, puede dar la espalda a la cámara. No importa; si siente que eso es lo correcto, se siente intuitivamente seguro, y da lo mejor de sí mismo.

Así que siempre existe la cuestión de la relación entre los actores y la cámara en todas las escenas. La cámara tiene que ser la mejor amiga de los actores, y los actores tienen que sentirse seguros con nuestro manejo de la cámara. Tienen que sentir que estamos cuidándoles, porque nosotros los directores nunca debemos olvidar que estamos detrás de la cámara y que el actor está delante de la cámara. Él está desnudo; su alma está desnuda. Si tiene confianza en nosotros, tenemos una enorme responsabilidad. Tenemos a alguien en nuestras manos, y podemos destruirle o podemos ayudarle en su trabajo creativo. Estar detrás de la cámara nunca es difícil, pero estar delante de la cámara es siempre un desafío; estar ahí, con tu cara y tu cuerpo y con todas las limitaciones que tienes en tu alma y todas las limitaciones que sientes en tu cara y en tus movimientos. No podemos mentir a los actores; tenemos que ser absolutamente

veraces con ellos. Y cuanto mejores son los actores, más les gusta la verdad. Esa es mi sensación.

«Se niega a hablar. En realidad no quiere mentir».
—IB *Images* (1994)

El dominio del lenguaje

Jonas Sima ¿Querrías hablar un poco más detalladamente de tu colaboración con los actores? Un crítico sueco, Goran O. Eriksson, escribió en un artículo sobre *Persona*: «Bergman pertenece a esa categoría de realizadores —y es su gran debilidad como tal— que dan la impresión de ser más grandes que la suma de sus actores». Quiere decir con eso que los actores solo son para ti unos instrumentos que rara vez hablan con su propia voz y tal como desean.

Ingmar Bergman Dice eso porque no conoce las relaciones que existen entre los actores e Ingmar Bergman. Tomemos, por ejemplo, a una chica como Bibi Andersson, bueno, jamás podrías hacerle hacer algo que ella no quiera. Si lo intentas y te obstinas, te metes en una batalla interminable, perdida de antemano. Un tipo como Max von Sydow se rebela violentamente si se le discute un punto delicado. Poco a poco, con el transcurso de los años, lentamente, he llegado a establecer una técnica personal de trabajo con los actores.

Preparo el rodaje en sus mínimos detalles en casa. Allí pienso las escenas, los decorados, la interpretación en general, y constantemente tengo todos esos elementos en la cabeza. Cuando llego al plato con los actores puede ocurrir, en el primer ensayo, que el tono, un matiz de frase nuevo, un gesto, una expresión, la reflexión de un actor, me lleven a cambiar totalmente la escena. Internamente siento que el

resultado será mejor, pero eso nunca necesita ser dicho explícitamente entre nosotros. Entre los actores y yo ocurren una cantidad de cosas, y en un terreno que es imposible analizar.

Ingrid Thulin dijo precisamente una cosa interesante sobre ese tema: «Cuando me hablas, no entiendo absolutamente nada de lo que quieres decir, pero cuando no me hablas, te entiendo perfectamente».

Mis relaciones, mi colaboración con los actores transcurren muchas veces así. Soy una parte de ellos mismos, la parte complementaria.

Pero los actores pueden ayudarme verdaderamente en mi trabajo cinematográfico. Recuerdo, creo que era durante el rodaje de *Una lección de amor*, que una mañana llegué al plato y dije a Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand que la escena que íbamos a rodar era mala, que la suprimíamos. Se enfadaron y me dijeron: «¡Vete del plato, desaparece, nosotros dos vamos a ensayar esta escena, sin ti, y luego verás!». Salí, hice unas llamadas telefónicas, pasé por el banco. Cuando volví, el ensayo había terminado y la escena era verdaderamente muy divertida.

Coge una película como *Persona*, por ejemplo. Éramos tres, dos actores y yo… yo además me encontraba mal, inseguro, angustiado, y ahí puedes ver cómo poco a poco, sucesivamente, hemos alcanzado juntos el objetivo que nos habíamos propuesto. Este filme ha sido verdaderamente una experiencia agotadora y enriquecedora a la vez. De entrada realizamos un trabajo inmenso en el estudio, y después, cuando llegamos a la isla, lo rehicimos prácticamente en sus tres cuartas partes.

Stig Björkman ¿Qué factores, acaso de orden privado, influyeron sobre tu trabajo? ¿Qué secuencias cambiaste? ¿Las escenas rodadas anteriormente en estudio?

Ingmar Bergman De hecho, ya sabéis cómo va, una vez rodada y terminada una escena, está, por así decirlo, «soldada», el texto, los actores, las imágenes, mi intención, etc. Y después se visiona la escena. Es lo que yo hice, pero como ni Bibi ni Liv querían ver la proyección, nos limitamos a discutir entre nosotros y les dije: «Me pregunto si no podríamos rodar esa escena de otra manera, quizá el resultado sería mejor». Y ellas contestaron: «Mira, sí, podríamos hacerla así, o asá»…

Jonas Sima ¿No podría decirse que tu método de trabajo de ahora ha evolucionado en un sentido positivo, hacia una actitud, digamos, más abierta? ¿No eres más democrático hoy que antes?

Ingmar Bergman No entiendo lo que quieres decir. Es algo completamente diferente. Cuando se empieza en el cine, al menos en la época en que yo empecé, se tiene un miedo terrible. Ahora bien, cuando uno tiene miedo no está muy seguro de sí mismo, pero no hay que demostrarlo, y se adopta la actitud contraria, te muestras autoritario y acabas siendo brutal. Claro que eso puede también depender de las circunstancias. Yo fui muy duro hasta 1955 o 1956. Nunca estaba seguro de si me dejarían hacer otros filmes. Mi actitud era muy firme, muy dictatorial, estaba encerrado en mí mismo, siempre precavido. Ahora estoy completamente abierto, a la larga ser «duro» era extenuante. Pero vosotros, los jóvenes, trabajáis en un clima diferente, y comenzáis en otras condiciones, la situación ya no es la misma. Y no olvidemos que la moda cambia. Yo nací y crecí en la época de los titanes del cine, y naturalmente yo quería, aunque solo era un *junior*, convertirme también en un grande del cine, comportarme como un grande, y tuve que aprender muy rápidamente su técnica, en realidad todo fue muy rápido.

Jonas Sima La corta experiencia que tengo del oficio cinematográfico me hace decir que esta inseguridad en el plano técnico —no conocer el funcionamiento de una cámara, por ejemplo— nos obliga a confiar automáticamente en los operadores, y me pregunto si estas lagunas no nos llevan, a pesar nuestro, a la conciliación: nos mostramos más democráticos de lo que somos en realidad, mientras nos decimos: «Pero ya veréis cuando conozca bien la mecánica»…

Ingmar Bergman En aquella época era terrible. Imperaba la siguiente mentalidad: «¡Ah, que no venga ahora ese a intentar enseñarme algo, hemos rodado así y nadie tiene que darnos lecciones!». Constantemente me trataban de idiota hasta el día en que llegué a dominar absolutamente todos los aspectos de mi oficio. Hoy en día nadie puede engañarme en lo que a la técnica se refiere. Eso significa también que ahora trabajo cada vez más como un director de orquesta. ¿Podéis imaginaros un director de orquesta que no sepa tocar los diferentes instrumentos de la orquesta? Incapaz de decir a los músicos cómo deben tocar ese fragmento, un movimiento de arco de abajo arriba o de arriba abajo, el timbalero debe golpear con el brazo o con la muñeca, etc. El director de orquesta va derecho al fracaso si dice a los músicos que el microcosmos debe reflejarse en el macrocosmos… Lo que debe decir es: «Haced una pequeña pausa aquí, acelerad ahí, respirad en ese instante». Los músicos comprenden entonces de qué se trata, qué es lo que quiere. Ocurre igual con los actores y los técnicos. En primer lugar hay que dar indicaciones técnicas.

Torsten Manns ¿Conocer su lenguaje?

Ingmar Bergman Exactamente.

«Me concentro en la cara. Los fondos son un acompañamiento».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

Ritmos internos

Stig Björkman En *Persona*, los planos son casi siempre o primeros planos o planos generales, amplios, y la forma concuerda siempre con el fondo. Para describir las relaciones entre las dos mujeres, alternas bruscamente la proximidad y la distancia, la intimidad y la exterioridad. Es evidente que esta forma narrativa es muy consciente. Y no me refiero al plano medio «convencional».

Ingmar Bergman Ya sabéis que ese problema del plano general y del primer plano es una ambivalencia que existe dentro mismo del realizador. Tú, que también haces cine, sabes que algunas mañanas uno se despierta con una sobrecarga de energía y vitalidad. Entonces siente la necesidad acuciante de saltar al plato, de apuntar la cámara sobre esos condenados actores, lo más cerca posible, de acurrucarlos contra la pared, y no sin cierto deleite, de extraerles hasta la última expresión, de hacer estallar los límites que se han fijado, ¡de provocarles! A veces, claro está, se hacen primeros planos porque la situación exige primeros planos, pero otras veces, en cambio, los haces porque sientes un deseo furioso de desafiar tus ideas y las de los actores sobre la expresión cinematográfica. Y en ese momento descubres lo difícil que es el primer plano, lo revelador que resulta, no solo el plano, sino también la frase que lo acompaña.

Y, en cambio, otros días no tienes deseos de trabajar, estás cansado, tienes ganas de mandar a paseo a todo el mundo, de volver a casa, y refunfuñar. Y entonces me digo: «¡Bueno, hoy haré planos generales, no me siento con

fuerzas, los actores tienen que estar lejos, lejísimos de la cámara! ¿Es posible, está motivado? ¡Claro que sí, incluso resulta muy elegante filmarles desde lejos!».

Pero hay que ser consciente y saber qué mecanismo provoca tu decisión: si se trata de tu sentido innato del ritmo o si es un impulso repentino. Hay que utilizar esa ambivalencia a la que me refería antes de una manera productiva y activa. Por mi parte, creo que existe un ritmo que llevamos con nosotros mismos. Ese ritmo aparece a los tres días de rodaje, al cabo de una semana y, en el caso concreto de *Persona*, al cabo de un mes. A partir de entonces, estás seguro de ti mismo, eres consciente, y puedes utilizar indiferentemente *a)* tu vitalidad, y colocar la cámara encima de los actores, *b)* tus pocas ganas de trabajar, y colocar la cámara a una distancia razonable de los actores. Cuando se está haciendo un filme, puede decirse que se utiliza todo cuanto se posee, cada una de las células del cuerpo.

La narración

Peter Cowie *Una de las secuencias más exigentes es el recuerdo de Alma de la orgía en la playa. Algunas personas a las que Bergman mencionó esta escena pensaban que no debía incluirla. Bibi Andersson, sin embargo, pensaba que debía hacerlo, siempre y cuando ella pudiera omitir varias palabras sexuales masculinas que el personaje de Alma, a su juicio, no hubiera utilizado. Y a las once de la primera mañana de probar la escena, estaba lista. Liv Ullmann tuvo que permanecer en silencio durante todo el monólogo de Bibi*.

Ingmar Bergman Si te fijas en la cara de Liv, verás que cada vez se hace mayor. Es fascinante: los labios se agruesan, los ojos se oscurecen, todo su yo se convierte en

una especie de deseo. Hay un perfil de Liv que es prodigioso. Se ve cómo su cara se transforma, se convierte en una máscara fría y voluptuosa a un tiempo.

Llamábamos a esta escena «la narración», y las chicas bromeaban mucho sobre ella. Antes de rodarla, le dije a Liv que concentrara toda su sensibilidad en los labios. Tenía que concentrar su sensibilidad en esta parte concreta de la cara, y ya sabéis que es posible, los actores pueden colocar especialmente sus emociones en diferentes puntos del cuerpo, en un dedo de la mano, en un dedo del pie, en una nalga o en los labios, y es lo que le pedí que hiciera. Y esto es precisamente lo que le da esta apariencia curiosa, escucha con atención. Pues lo importante de esta escena no son únicamente las expresiones de terror un poco vulgares de Bibi, ni su estupefacción ante lo que ocurrió, es también Liv escuchando, el receptor está sometido a un bombardeo que le estimula. Todo es muy importante, es casi erótico.

Stig Björkman ¿Cómo trabajaste en la práctica en esta escena? ¿La filmaste de entrada en plano general, luego en plano medio y finalmente en primer plano?

Ingmar Bergman ¡No, por favor! Se filma la escena de una manera determinada hasta un lugar preciso, luego se para, y se toma la misma parte vista bajo un ángulo diferente. Y así sucesivamente. El deporte es así.

Stig Björkman La construcción de la escena es muy arquitectónica y musical, pero esa construcción, ¿está fijada de antemano?

Ingmar Bergman Cuanto más violenta, cruda, terrible, brutal e inconveniente es una escena, más indicado resulta convertir a la cámara en un agente de comunicación objetivo. Si la cámara se mueve y comienza a ir de un lado para otro, se pierde gran parte del efecto. Hay que tocar al espectador, ¿no?, él es quien debe ser alcanzado, y si la cámara interviene demasiado y comienza a contar lo que

piensa de la situación, a menudo constituye un obstáculo, el espectador no se emociona de la misma manera. La historia que Alma cuenta no solo debe turbar a Elisabeth, debe turbarte también a ti, y manteniendo la cámara inmóvil, el efecto es mucho más brutal, drástico y auténtico. ¡Imagina por un momento la escena filmada por una cámara móvil y con fundidos encadenados! ¡Se cae de lleno en *Som havets nakna vind* (Bajo las caricias del viento desnudo)!

Dos en uno

Torsten Manns Quizá debiéramos hablar ahora del efecto producido por el plano en que la cara de Bibi Andersson se pone súbitamente un poco borrosa, luego vemos la de Liv Ullmann, y entonces la imagen permanece inmóvil un instante.

Ingmar Bergman Las chicas no sabían que yo iba a hacer esto. Es una idea que se me ocurrió durante el rodaje. Estábamos en Fårö, y enviamos esa secuencia al laboratorio para que la positivaran, quiero decir la escena en que la parte oscura de la cara de una se une a la parte oscura de la cara de la otra. Días después recibimos la bobina, y en el momento de visionaria en la moviola, llamé a las chicas diciéndoles: «¡Venid, tengo una sorpresa para vosotras!». Pusimos la moviola en marcha, y Liv dijo: «¡No puede ser, Bibi está espantosa!». Y Bibi dijo a su vez: «¡No, no soy yo, eres tú!». Y la escena terminaba así. Todas las caras tienen un lado bueno y otro malo, y debo decir, para la historia, que esta imagen es una unión de los lados menos agraciados de la cara de Bibi y de la cara de Liv. Y, al principio, horrorizadas, no se reconocieron. Hubiera sido más justo que dijeran: «¡Diablos! ¿Qué has hecho con mi cara?». Pero no fue así. Bibi dijo: «¡Qué extraña está Liv!». No reconocían su propio rostro. Creo que es una reacción bastante interesante.

Stig Björkman ¿Se preparó esa escena en el laboratorio?

Ingmar Bergman Sí, y fue fácil porque casi una mitad de la escena está oscura, y bastó con unir los respectivos lados claros.

Torsten Manns Ahí es donde hace explosión la esquizofrenia de Alma, su lenguaje se disgrega, y se da cuenta de que la otra mujer se proyecta en ella, con ella.

Ingmar Bergman Sí, dejan de existir las palabras.

Torsten Manns Pero ¿es eso un aspecto de la esquizofrenia?

Ingmar Bergman Yo lo veo de la siguiente manera: en la situación en que se encuentra, la agresividad de Alma alcanza un nivel tal que ya no utiliza palabras. Está turbada, tumultuosa, el lenguaje se aparta de ella, y es como una máquina rota. Todo se desarrolla a una velocidad espantosa, y las palabras que emite son completamente incoherentes, cosa que, por otra parte, le planteó muchos problemas a Bibi. Le costaba trabajo aprenderse unas series de palabras, recordarlas. Aprenderse de memoria una serie de palabras que no significan absolutamente nada, que carecen de contenido, es una de las cosas más difíciles que hay.

Torsten Manns Eso me recuerda el *Godot* de Beckett.

Ingmar Bergman Sí, los largos monólogos de Lucky. No, no se trata de monólogos, son series de palabras que tienen relación entre sí. Son unos pensamientos como triturados.

Un poema en imágenes

Peter Cowie *En un prólogo antes de los créditos de casi seis minutos, vemos unos electrodos de carbono que se inflaman en un proyector, y la cabecera de la película que pasa con sus números descendentes saltando cada 24 fotogramas, con el acompañamiento de ásperos chirridos.*

Los primeros segundos evocan el mundo de las primitivas películas de dibujos animados y las comedias mudas de golpe y porrazo que Bergman coleccionaba de niño. Después, una serie de imágenes evoca el estado de ánimo de Bergman en el hospital cuando escribió el guión, así como los motivos de amenaza, humillación y muerte que van a recorrer la película: una araña, un cordero sacrificado, una mano clavada a una cruz, un muro, un parque desierto, el pasamanos de una escalera, un montón de una materia arenosa; todos esfumándose y seguidos de imágenes de un depósito de cadáveres. Una mujer muerta que yace de perfil, un niño bajo una sábana. Y en la banda sonora, el inexorable goteo del agua. Los ojos de la mujer parpadean y se abren. El niño se mueve y vuelve a la vida. Empieza a leer Un héroe de nuestro tiempo de Lermontov y después, perplejo por la imagen de un rostro de mujer en la pantalla, pasa la mano sobre ella. Mientras el público observa al niño, se convierte en la imagen fusionada de las facciones de dos mujeres.

Bergman trata de recordar al público el artificio y las propiedades físicas del cine. Por ejemplo, en determinado momento de la película, Elisabet aparece en imagen y toma una instantánea de la cámara —del espectador— cuando está en la costa. En otro momento, poco después de que Alma haya colocado un trozo de cristal en el suelo para que Elisabet se haga daño, la película parece quemarse en el proyector, una cesura que sugiere que ni siquiera el celuloide puede soportar la energía de la voluntad de Alma. Ulla Ryghe, el editor de Bergman, afirmó que varios operadores pararon las máquinas la primera vez que proyectaron Persona, dando por hecho que la película se estaba quemando realmente. ¡Se pusieron grandes etiquetas rojas en las latas de las bobinas correspondientes

para informar a los usuarios de que la película no se estaba incendiando ni rompiendo!

Para continuar esta idea de artificio, cuando se estrenó la película, Bergman insistió en que todas las imágenes fijas debían consistir en ampliaciones de fotogramas, incluyendo las perforaciones laterales.

Ingmar Bergman Al trabajar en el guión de *Persona*, tenía una idea bastante vaga de hacer un poema, no con palabras sino con imágenes, un poema sobre la situación que dio origen a ese filme. Desprendí por tanto los elementos esenciales, y comencé a poner en marcha mi pequeño proyector interior, pero muy pronto me di cuenta de que las ideas que se me ocurrían eran antiguas. Era el Dios-araña, los corderos de Dios, y otras aburridas historias del mismo tipo. Entonces vivía muy cerca de los muertos, entre cuatro paredes de ladrillo, con algunos árboles tristes fuera.

Cuando se vive en un hospital, se sienten los muertos a través del fondo de la fe. Además, había visto el depósito de cadáveres, donde los ataúdes se sucedían, entraban y salían.

Intenté otra cosa. Para ver si encontraba la inspiración, jugué al niño que ha muerto, pero desgraciadamente no puede estar muerto del todo porque le despiertan constantemente las llamadas telefónicas del Dramaten. En el fondo de la impaciencia, cogí entonces un libro, y la lectura del *Héroe de nuestro tiempo* me pareció perfectamente adecuada a un funcionario con estrés. Sí, ya sé que lo que cuento es trivial y banal, pero así fue. Y, de golpe, súbitamente, se ven dos caras que entran una en la otra, y nació el filme. Después, eso se puede interpretar como se quiera. Exactamente igual que los poemas. La imagen significa unas cosas diferentes para seres diferentes.

El artista como terapeuta

Ingmar Bergman Rara vez describo unas situaciones que son actuales en el instante, a excepción, quizá, del poema que abre *Persona* y que describe una situación que se produce en lo inmediato. Sabemos que antes el arte podía ser una incitación política, la sugerencia de una acción política. Sabemos que ahora el arte ha dejado de desempeñar ese papel, por muy ardiente que pueda resultar *La hora de los hornos*.

Hoy es la comunicación de las noticias, la proximidad de la televisión en relación con los diferentes acontecimientos que ocurren en el mundo, lo que provoca la actividad política. En ese punto, el arte está desesperadamente superado. Los artistas ya no son prácticamente los visionarios sociales que fueron. Y no deben imaginarse que lo son. La realidad siempre corre más que el artista y sus visiones políticas.

Jonas Sima ¿Pero no piensas que el artista tiene, sin embargo, una función en la sociedad?

Ingmar Bergman Mientras la sociedad considere que necesita a los artistas, mientras les siga concediendo becas, mientras la gente vaya al cine y se interese por los espectáculos dramáticos televisados, mientras llenen las salas de conciertos, el artista deberá contestar: «¡Presente!», independientemente del servicio que preste o no preste. Y yo pienso que debe reflexionar muchísimo sobre el servicio que puede prestar, preguntarse cómo puede prestar un servicio, y quizá también si la mejor manera de prestarlo es *afirmándose a sí mismo y limitándose simplemente a ser un artista*.

Jonas Sima Tú le haces decir a Alma en *Persona*: «Siento una prodigiosa admiración hacia los artistas y considero que el arte tiene una significación esencial en la vida, sobre todo para las personas que tienen dificultades, sean cuales

fueren». Nada más ni menos que el artista-terapeuta. ¿Aquí te estabas riendo, o bien querías decir que solo debemos emplear el arte para fines útiles?

Ingmar Bergman Bromeaba un poco, porque es lo que todo el mundo dice. Lo queme emociona y me pone nervioso a un tiempo es oír decir a esa buena gente que va apaciblemente al teatro, que asiste a los conciertos, que asiste a cursos de educación popular: «Siento un respeto enorme hacia los artistas, y amo mucho el arte. Pienso que tiene una significación determinante para las personas que sufren». Ya veis, los seres humanos esperan pacientemente que se les vaya a reconfortar. Generalmente, los artistas, con su infinita fatuidad, son mucho más aburridos que los que esperan ser reconfortados. A mí, particularmente, no me gusta esta actitud de respeto y de humildad ante los artistas, *¡que deberían más bien recibir una buena patada en el culo!* Habría muchas cosas que decir sobre eso.

Stig Björkman Por otra parte, Bibi dice esta frase de una manera muy ingenua.

Ingmar Bergman Sí, mucho.

Jonas Sima ¿No te parece, pues, correcto que la gente haga una utilización terapéutica del arte?

Ingmar Bergman Sí, es correcto… si es posible, es prodigioso. Después, Bibi pone la radio, y escucha una obra. No, lo hace antes. Ahí, Bibi está excelente. Bibi presta su voz a la *vedette* de teatro radiofónico, tiene unas entonaciones terribles, y Elisabeth comienza a reír, está exaltadísima. Se imagina exactamente en el papel de Fedra, cree oírse y se dice: ¡qué voz tan horrible! Ve a sus compañeros, sus caras maquilladas. ¿Diablos, qué estamos haciendo? Reflexiona, las palabras son inútiles, solo queda callarse. ¿Recordáis su primer plano, cuando se vuelve? Está de pie, mira a su alrededor y aparece una sonrisa en su cara.

Stig Björkman Es lo mismo que dice el doctor, que es inútil.

Ingmar Bergman Y no hay neurosis en todo esto. Esto es lo importante de Elisabeth. El silencio que se impone no es en absoluto neurótico. Es la manera de protestar de un ser fuerte.

Torsten Manns Hitchcock ha expresado eso aún con más ironía a propósito de la significación de la música en *Vértigo*. James Stewart está en el hospital donde intentan curar sus depresiones con música. La chica va a ver al médico y le dice: «Doctor, no creo que Mozart le ayude en absoluto».

Ingmar Bergman ¡Pues a mí me ayuda muchísimo!

Misterios

Peter Cowie *El 11 de octubre de 1966, Bergman hizo un viaje a Holanda para recoger su premio Erasmus (exaequo con Charles Chaplin) de 100 000 florines holandeses, entregado por el príncipe Bernardo. Bergman pronunció un discurso titulado «La piel de serpiente», incluido posteriormente como prólogo en todas las versiones impresas del libreto de Persona. Una semana después,* Persona *se estrenó en Estocolmo con críticas entusiastas*.

Jurgen Schildt [Bergman] se pierde sin miedo en ese lugar oscuro donde crecen los misterios, y su estilo ha evolucionado en consecuencia. Es su película más experimental, su producción más fragmentaria, caótica y desgarrada. Tiene gran abundancia artística, pero los medios y la engañosa diversidad nunca le hacen perder de vista el objetivo. El resultado es en su mayor parte impresionante; e inquietante.

La producción de Bergman de ese año, en su conjunto, es una película que será objeto de mucha especulación,

muchas interpretaciones diferentes y muchas sugerencias alternativas. No comprendo plenamente varias de sus connotaciones. Sin embargo, de un extremo no existe duda alguna: es un signo de admiración inmensamente personal. Es una película que nunca podría haber sido hecha por nadie más.

Peter Cowie *Las taquillas fueron mediocres; solo 110 725 suecos vieron Persona, en comparación con el 1 459 031 que adquirieron entradas para El silencio tres años antes. Este patrón se repitió en el extranjero, donde Persona se convirtió en objeto de largos artículos en las revistas serias de cinematografía, pero solo tuvo unos resultados modestos en la taquilla*.

Mujeres

Torsten Manns Has dicho que has sido influido y fascinado por Strindberg, pero su concepción de la mujer es completamente diferente a la tuya. Tú estás a favor de la mujer, Strindberg era misógino.

Ingmar Bergman Strindberg tiene una concepción ambivalente. Adora las mujeres, pero también es su adversario. Es ambas cosas a la vez, y, de hecho, su pensamiento es 50% hombre y 50% mujer, cosa que aparece con gran claridad en *Señorita Julia*, donde hombres y mujeres permutan constantemente las máscaras. En cuanto a mi idea personal de la mujer, puedo deciros que no es metódica, que no es tan definitiva como pretende Marianne Höök en su libro sobre Ingmar Bergman. En los dramaturgos se encuentran unos tipos básicos que, de una obra a otra, están revestidos de maneras diferentes. Y si se quiere, es extremadamente fácil determinar esos tipos básicos. Pero yo no establezco una diferencia especial entre lo masculino y lo femenino. No tengo una idea muy definida

de la mujer. Siento mucho placer trabajando con mujeres, pero, como le dije en una entrevista a uno de vuestros colegas, Lars Olov Löthwall, eso se debe únicamente al hecho de que soy hombre…

Jonas Sima Siempre, o casi siempre, has descrito a la mujer como una criatura esencialmente sexual, llena de vida, pero la mujer intelectual emancipada, moderna, se convierte inmediatamente en tus filmes en un ser frígido y neurótico. Un ejemplo: Cecilia en *En el umbral de la vida* y Ester en *El silencio*, que, curiosamente, están interpretadas por la misma actriz, Ingrid Thulin, son unas mujeres desgraciadas por el hecho de la concepción moderna de su función.

Ingmar Bergman De entrada, yo rechazo a Cecilia. Es un personaje creado por Ulla Isaksson. En cuanto a Ester, estoy de acuerdo, es mío, asumo la responsabilidad. En *El silencio* Ester habría podido ser muy bien un hombre, y además, en la primera versión del guión, era un personaje masculino. Al principio Ester y Anna eran hombre y mujer. Y, en tales condiciones, nada demuestra que la mujer emancipada sería en, cierta manera, más neurótica, más frígida, más turbada que cualquier otra…

Jonas Sima Por consiguiente, ¿no tienes nada en contra de la mujer moderna, consciente de los problemas sociales?

Ingmar Bergman No, por el contrario. En mi trabajo, cada día me encuentro con mujeres que ejercen un oficio y, de verdad, no me parecen ni neuróticas ni psíquicamente perturbadas. Esta liberación lenta y complicada a la que asistimos actualmente es una cosa magnífica.

Jonas Sima ¿Existen en tus filmes personajes femeninos que sean directamente representativos del debate actual sobre la función de los sexos?

Ingmar Bergman No, en absoluto.

Jonas Sima Pero reconocerás al menos que en tus primeros filmes aparecen ciertas concepciones de la función de los sexos: una muchacha de carácter dulce iba acompañada de un físico un poco frágil…

Ingmar Bergman Ah, eso sí, de acuerdo. Creo que estas ideas existían, pero tenemos que diferenciar mi manera de ver las cosas ahora y la manera como las vivía y concebía el mundo y la sociedad hace diez o quince años.

Stig Björkman En el mismo contexto, el personaje de Nelly en *Hacia la felicidad* también está muy cargado, es muy esquemático.

Ingmar Bergman Sí, terriblemente.

Torsten Manns Y además, como acaba de decir Jonas, se encuentran también en tus filmes unos personajes dulces, tranquilos, interpretados por unas mujeres llenas y exuberantes. Anna en *El silencio*…

Jonas Sima En el libro que Marianne Höök ha dedicado a tu obra, diferencia tres tipos de mujer que reaparecen constantemente en tus filmes: la «Venus triunfante», simbolizada por Eva Dahlbeck, Diana, por Anita Bjork y Hebe, por Ingrid Thulin.

Ingmar Bergman Ya sabéis que hay personas que escriben únicamente para demostrar que tienen una opinión sobre tal o cual tema. Establecen unos planes, pretenden que esto es así o asá, y, de hecho, hunden unos clavos cuadrados en unos agujeros redondos. Es muy posible que haya algo de cierto en lo que dice Marianne Höök, pero personalmente me parece que es una cosa que carece de interés.

Torsten Manns Por tanto, ¿es inútil preguntarte dónde colocas a Liv Ullmann en ese esquema?

Ingmar Bergman Sí, no tiene ningún interés, porque es una mujer que me fascina enormemente. Como actriz, ejerce sobre mí un tremendo poder de sugestión. He trabajado con

ella en el teatro. Su rostro refleja varios personajes a la vez. Puede adaptarse a miles de papeles diferentes, además me gusta mucho como persona, pero eso es otro asunto.

Caníbales

John Simon Encuentro que la parte más difícil de la mayoría de sus películas es el final, porque el final siempre resulta para mí más bien una pregunta que una respuesta. Pero estoy seguro de que eso es lo que quiere usted que sea.

Por ejemplo, en *Persona* lo que encuentro muy difícil de comprender es por qué solo vemos a Alma subiendo a ese autobús y por qué no volvemos a ver a Elisabet. Muchas personas han considerado que esto significa que todo tiene lugar en la mente de Alma.

Ingmar Bergman No es así. Se ve a Elisabet durante un momento muy muy corto. Está en el estudio. Está trabajando.

John Simon Pero es el mismo plano que ha utilizado usted antes.

Ingmar Bergman Sí.

John Simon Así que uno no sabe si eso es el futuro o el pasado.

Ingmar Bergman Ella sigue adelante. Ya sabe usted que aquí, en el teatro, repetimos la misma obra cada noche durante años. Así que ella ha regresado.

John Simon Está hablando de nuevo.

Ingmar Bergman Sí.

John Simon Porque esa única palabra que pronuncia —«nada»—, esa, creo, la dice en uno de los sueños de Alma. Así que no es realmente Elisabet quien habla.

Ingmar Bergman Elisabet ha regresado. Ha inventado un nuevo aspecto de su vacío y lo ha llenado con Alma, se ha alimentado un poquito de Alma. Y puede seguir adelante.

John Simon ¿Dónde deja eso a Alma? ¿Resulta Alma consumida por completo?

Ingmar Bergman No. Solamente ha proporcionado un poco de carne y sangre, un buen filete. Después, ya puede seguir adelante.

John Simon Y queda suficiente para Alma.

Ingmar Bergman Sí, Alma sigue viva. Tiene usted que saber que Elisabet es inteligente, es práctica, tiene emociones, es inmoral; es una mujer dotada, pero es un monstruo, porque tiene un vacío dentro.

John Simon ¿Cree usted que la mayoría de los artistas tienen este vacío?

Ingmar Bergman No, no tiene nada que ver con los artistas; solo tiene que ver con los seres humanos.

John Simon ¿Así que ella no representa al artista?

Ingmar Bergman Por Dios, no. Era solo una forma de presentarlo; era cómodo.

John Simon Bueno, entonces, ¿diría usted que *Persona* trata realmente del modo en que una persona que se siente vacía, mermada y enferma vuelve a la vida utilizando a otra persona?

Ingmar Bergman No quiero decir nada de eso. *Persona* es una tensión, una situación, algo que ha ocurrido y pasado, y más allá de eso, no sé.

Bergman en el escenario y en la pantalla: pasajes de un seminario con Bibi Andersson

Bibi Andersson Bergman, cuando escribe un guión, lo escribe como una novela, y sabemos que todo lo que escribe estará en la película de un modo u otro. Escribe de tal

manera que nos seduce; nos da ideas. Pero otros escritores escriben líneas, y cualquier cosa que deba suceder entre esas líneas es un secreto entre el escritor y el director. En cualquier caso, no está escrito en el guión que me dan a leer. Es difícil saber cómo va a funcionar su mente. Quizá no es más que mi falta de costumbre de leer guiones estadounidenses, pero los encuentro, en general, muy planos. Me preocupa, porque no sé cómo leerlos ni cómo hacer las preguntas adecuadas acerca de ellos.

Pregunta Bergman ha dicho que lo que hace en una película viene determinado a veces por lo que sabe del actor o la actriz que él desea. ¿Lo encuentra usted así?

Bibi Andersson Sí. Tengo la sensación de que Bergman da su dirección principalmente cuando escribe o cuando asigna los papeles. Ahora que va a hacer películas fuera de Suecia, no sé qué clase de aspectos comerciales tendrá que tener presentes. Pero sé que antes era el conocimiento de una persona lo que le inspiraba para escribir en una cierta dirección. Incluso aunque no fuera consciente, estoy segura de que ese conocimiento tenía gran importancia. Si estaba trabajando en algo y sabía que una de sus amigas actrices tenía un problema o una actitud semejantes, él la utilizaba. Cuando leía un guión, yo trataba de imaginar qué lado de mí estaba tratando de utilizar o qué había visto o qué era lo que no quería. A veces puede una sentir una gran frustración al considerar que el papel no le hace justicia. Cuando leí *Persona* no me sentí halagada. No comprendía por qué tenía que interpretar esa personalidad algo insegura y débil cuando luchaba tanto para estar segura de mí misma y para ocultar mis inseguridades. Me di cuenta de que él conocía muy bien mi personalidad. Era mejor que me limitara a tratar de presentar eso. Es un buen modo de conocerse a una misma. A veces pienso que los artistas son instintivamente muy buenos psiquiatras. También creo que

todos los papeles tienen que basarse en uno mismo; en caso contrario, nunca se transmiten bien.

Pregunta ¿Qué tipo de ambiente crea Bergman en el plato que le permite a usted actuar con fluidez?

Bibi Andersson Eso tiene que crearlo cada uno por sí mismo. Pero él tiene que crear un ambiente de concentración; el plato tiene que estar en silencio; no acepta intrusos ni visitantes. Pero a veces crea un ambiente que asusta; hay que estar muy tenso, y la disciplina puede ser bastante dura. Eso puede ser muy bueno en cierta medida, pero también puede resultar más fácil trabajar con otros directores, que son más flexibles y están menos seguros de sí mismos. Estos pueden ayudarnos a seguir adelante con lo que tengamos. Si nos reímos o lo hacemos mal no se interpretará como una ausencia de disciplina, como sucede a veces con él. Pero durante el rodaje con Bergman lo más importante que se siente es que todos —incluyendo, por supuesto, el propio Bergman— se centran en lo que uno hace en relación con la cámara; y eso es importante.

Pregunta Algunas de sus actuaciones más memorables tuvieron lugar en las primeras películas de Bergman: *El séptimo sello, Fresas salvajes*. Eso ocurrió hace ya unos veinte años. ¿Cuál es su actitud actual hacia esas películas y, más en concreto, hacia su trabajo en ellas?

Bibi Andersson No siento nada hacia mi trabajo en esas películas. De todos modos, adoro las películas. Las tengo muy presentes en la memoria, aunque tengan veinte años. Pero no tengo ninguna relación con lo que hacía entonces. Vi *Fresas salvajes* hace poco y pensé que estaba horrible, espantosa. Pero todos éramos bastante sensibleros en aquella época. Había cierta clase de actuación que parecía diferente, o quizá tenía que ver con el sonido, que salía distinto. No sé. Las voces sonaban diferente entonces; yo las

oigo como si fueran artificiales. Quizá por eso siento una cierta distancia cuando veo esas películas.

Pero no importa. Estoy orgullosa de las películas, pero no con respecto a mí misma. De *Persona*, en cambio, todavía estoy orgullosa. Cada vez que la veo sé que conseguí lo que pretendía hacer como actriz, que creé a una persona.

Pregunta ¿Diría usted que esa película representó la diferencia entre el trabajo juvenil y el trabajo de madurez?

Bibi Andersson Sí, creo que sí.

Pregunta Lo que sobrevive muy bien de esas películas es un tono de inocencia en sus personajes, especialmente en *El séptimo sello*, en la que el personaje es casi como una Madonna.

Bibi Andersson Cuando era muy joven, tuve una cierta clase de inocencia que, por desgracia, la vida no me ha permitido conservar. Era inocente en el sentido de que era muy confiada, adoraba a la gente, adoraba la vida. Pero no era tímida. Era extrovertida. Era yo misma en esa ropa de *El séptimo sello*, y creo que se notaba. Cuando lo veo en la actualidad me parece hermoso. En aquella época no era consciente de lo que hacía. Solo trataba de ser natural.

Mi papel en *Fresas salvajes* es mucho más complicado. Lo comprendí todo más tarde. Recuerdo muy bien que Bergman quería que yo expresara algo, algo de lo que yo no era consciente, en la escena del sueño en el bosque, cuando sostengo el espejo delante del anciano. Dijo: «Tú eres joven y cruel. A causa de tu inocencia, tienes compasión. Por tu manera de ser —feliz, extrovertida, curiosa— juzgas y condenas a la gente. Todas esas cualidades jóvenes y hermosas son muy brutales en ciertas situaciones. Recuerda eso». Quería decir que los jóvenes, al mismo tiempo que pueden ser muy encantadores, también pueden ser muy poco diplomáticos. Pueden decir: «No sirves para nada. ¿Qué has hecho con tu vida?». Es tan fácil decir esas cosas

cuando no se ha estrenado la propia vida. Él quería que yo proyectara esa clase de frialdad repentina que una persona joven puede tener: frialdad sin compasión.

Era un papel muy interesante, y yo comprendía lo que Bergman decía. Pero no estoy nada segura de que supiera interpretarlo. Por eso me decepcionó cuando vi *Fresas salvajes* de nuevo. Al darme cuenta del gran papel que era, no creí que hubiera estado a su altura.

Pregunta ¿Podría interpretar ese papel hoy en día?

Bibi Andersson Lo interpretaría de un modo totalmente distinto. Por supuesto, no podría interpretar cierta clase de absoluta frescura. Siempre podría actuar, pero hoy tomaría decisiones diferentes. Recuerdo cuando ensayaba *Twelfth Night* para el teatro con Bergman. Iba a interpretar a Viola. Al principio solo estábamos jugando y él dijo: «Es maravilloso. Nunca cambias». Comencé a trabajar en el papel, y trabajé y trabajé. Él dijo: «Cuanto más trabajas, peor sale. Ese papel no es tan complicado. Limítate a recordar quién eras hace veinte años. Interpreta eso. Con lo que has logrado desde entonces, saldrá bien. Simplemente sé feliz y no pienses». Las noches que conseguía hacer eso, salía bien. Pero ciertas noches, cuando estaba demasiado despierta o consciente, era menos espontánea. La actuación es fascinante cuando existe esa mezcla de consciencia y de permitirse la inocencia.

Pregunta Su papel en *Persona* es uno de los más discutidos, y hay gran número de escenas que merece la pena comentar. Por ejemplo, la escena fuertemente erótica en la que usted le cuenta a Liv Ullmann un encuentro sexual con dos chicos en una playa. Es un primer plano largo de usted, es todo conversación, pero Pauline Kael lo ha llamado uno de los momentos más eróticos del cine. ¿Cómo lo consiguió?

Bibi Andersson Le diré técnicamente lo que sucedió. Bergman quería cortar esa escena. Su mujer la había leído o..., no sé, pero le aconsejaron no conservarla. Yo dije: «Permíteme rodarla, pero déjame cambiar ciertas palabras que ninguna mujer diría. Está escrito por un hombre, y puedo sentir que ha sido un hombre. Déjame cambiar ciertas cosas». Él me contestó: «Haz lo que quieras con ella. La rodaremos, y después la veremos juntos».

Se sintió muy avergonzado y yo también; a mí me avergonzó muchísimo hacer la escena. La rodamos en un primer plano largo, en una sola toma. Dos horas. Empezamos a ensayar a las nueve y terminamos a las once. Había primeros planos de Liv y míos. Después la vimos, y él dijo: «La voy a conservar. Es muy buena. Pero quiero que vayas a la sala de doblaje, tú sola, porque algo falla en el sonido». Yo no estaba de acuerdo. Había estado hablando muy alto, en un tono muy infantil. Así que se dobló el monólogo entero después y cambié la voz. De repente puse la voz másbaja, y me atreví a hacerlo cuando estaba totalmente sola y nadie podía observarme, ni verme, ni nada. Quizá sea eso lo que le da a la escena cierta intimidad. Pero nunca tuve ese sueño.

Pregunta Hay otra escena —una escena gris, crepuscular— en la que usted y Liv Ullmann se encuentran en una habitación y parecen fundirse una en la otra. ¿Cómo enfocó eso?

Bibi Andersson Recuerdo que el estudio estaba lleno de humo, porque iba a ser una especie de cosa indistinta. Ingmar tenía un espejo, y también sabíamos que uno de los grandes problemas del rodaje era la composición de los encuadres, cuando había solo dos personas todo el tiempo, sin tener un plano inverso sobre el hombro. ¿Cómo nos teníamos que mover en las mismas tomas para que no dejara de tener movimiento y fuera interesante, no

aburrido? Él quería un espejo. Dijo: «Será muy hermoso». También dijo: «Moveos y veremos». Así que nos movimos. Liv me tiró del pelo y yo la agarré el pelo. No sabíamos qué hacer y nos limitamos a tratar de que el encuadre pareciera interesante. Finalmente dijo: «Ya está», y lo rodaron.

Pregunta ¿Qué piensa del final de *Persona*? Ha pasado cierto tiempo en la costa con Liv Ullmann como paciente y usted haciendo de enfermera, y ahora se sube a un autobús.

Bibi Andersson Para mí significaba regresar a mi vida y a mi mundo, y que ella regresara al suyo. Era una reunión de dos universos; se solaparon. Salí habiendo obtenido cierta experiencia y, con un poco de suerte, ella también. Pero, como siempre en vida, lo que hemos experimentado, lo que nos puede haber cambiado por dentro, no cambia necesariamente todo lo exterior. Quizá habíamos conseguido una nueva penetración, un nuevo enfoque de las cosas.

Pregunta Creo que algunas personas podrían sentirse decepcionadas con esa interpretación del final, podrían desear algo más profundo.

Bibi Andersson Creo que, durante un rato, las dos mujeres se mezclaron realmente, que yo como enfermera comprendí algo. Sin explicación, me aproximé mucho a esa mujer. La comprendí. Me identifiqué con ella, e incluso pude decir cosas por ella. Estoy segura de que todo esto cambiará la vida de la enfermera, porque antes ella había sido muy cuadrada. Nunca había utilizado su imaginación hacia otras personas; tampoco había analizado nunca lo que le ocurría a ella misma. De repente, a través del silencio de la otra mujer, pudo ponerse en su lugar, comprendiendo su mundo y su pensamiento, y pudo expresarlo.

El cambio

Por Liv Ullmann

El primer verano fue pura felicidad.

Estábamos haciendo *Persona* en la isla.

Hacía calor. Yo estaba experimentando a otro ser humano. Él me experimentaba a mí. Y no necesitábamos hablar de ello. Iba descalza por una arena tan fina que parecía respirar bajo los pies.

Durante el día me tumbaba en el suelo, y leía entre tomas. Y sentía la cabeza pesada, casi como si estuviera inconsciente.

Nunca me pregunté qué podría ocurrir con nuestra relación. Era como si viviera entre suaves paredes de luz del sol y deseo y felicidad.

Ningún verano ha sido así jamás desde entonces. No como ese. Íbamos a pasear por la costa y nunca hablábamos, no exigíamos nada, no teníamos miedo.

Una vez nos alejamos de los demás, y descubrimos un pequeño risco de piedras grises, con tierra árida e infértil más allá. Nos sentamos y miramos al mar, que por una vez estaba completamente inmóvil bajo la luz del sol.

Me tomó la mano y dijo: «Tuve un sueño la noche pasada. Que tú y yo estamos dolorosamente unidos».

En el lugar donde nos sentamos, él construyó su casa. Y eso cambió su vida. Y la mía.

La siguiente vez que vi la isla fue en invierno. Me llevó allí en un pequeño avión privado. Ya estaban construyendo la que iba a ser nuestra casa. Íbamos a verla juntos por primera vez.

La reunión con el paraíso del verano fue un golpe. Vi un paisaje completamente nuevo. El frío penetraba en el cuerpo. No se podía uno defender.

Yo había pasado por un divorcio doloroso; había dejado a una persona a la que tenía cariño.

Ingmar y yo teníamos una hija juntos.

Todo era diferente.

La casa estaba situada muy lejos de la playa arenosa del verano; el lugar era todo piedra y tierra seca. Nadie en la isla podía comprender al hombre que había comprado tanto terreno infértil.

Entramos en el esqueleto de nuestra casa, bajo el delgado andamiaje.

Alguien había traído champán, y yo rompí la botella, pronunciamos discursos y bautizamos la casa.

Paseamos por la playa, que no era más que un pedregal, y tomamos fotografías el uno del otro. Parezco feliz en todas ellas, pero sé lo que pensaba entonces: esto es un sueño. Estoy tomando parte en el sueño de otra persona.

Todo lo que había sido anteriormente mi vida era irreal y lejano.

Pero esto también era extraño para mí.

Me pregunté qué sería de mí.

Bibi Andersson y yo interpretamos los papeles principales en *Persona*. El personaje de Bibi hablaba, y lloraba, y bramaba durante toda la película.

Mi única línea era: «Nada».

Fue la primera vez que conocí a un director cinematográfico que me permitió desvelar sentimientos y pensamientos que nadie más había reconocido. Un director que escuchaba pacientemente, con el índice en la sien, y que comprendía todo lo que yo trataba de expresar. Un genio que creaba una atmósfera en la que todo era posible; incluso cosas que yo no sabía de mí misma.

La mayor parte de la película se rodó en Fårö. Nos alojábamos en una casita, la maquilladora, la secretaria de continuidad, Bibi y yo. Nuestra casera nos mimaba. Todas las

mañanas había varios platos calientes en el desayuno, hasta que Bibi y yo tuvimos que protestar, porque nos hinchamos hasta convertirnos en chicas orondas y gorditas, en vez de las jóvenes delgadas que éramos cuando se inició la película en Estocolmo.

Bajo grandes sombreros para protegernos la cara del sol, pasábamos los días sentadas estudiando nuestros guiones, y mostrábamos una felicidad privada que nunca se vio en la película. Aunque una vez, tomado directamente de nuestra realidad, dos mujeres se sientan limpiando champiñones, cada una tarareando una melodía diferente. Son Alma y Elisabet Vogler de *Persona*; pero son también Bibi y Liv, 1965.

Las dos estábamos recién casadas cuando nos reunimos por primera vez en una isla frente a la costa septentrional de Noruega. Sandrew Film estaba haciendo una película de *Pan*, de Knut Hamrun, y quería presentar a una actriz muy conocida de cada uno de los países vecinos. El papel de Bibi era mucho más extenso que el mío, y su experiencia cinematográfica era mayor. Compartimos un aula en la escuela, que estaba cerrada durante el verano. Amontonamos todos los pupitres cerca de la pizarra y colocamos nuestras camas en ángulo en un rincón. Allí estábamos, con una enorme superficie útil y una pila de sillas y mesas amontonadas entre nosotras y la puerta. Hablamos durante toda la noche. Teníamos el sol de medianoche y mucho que decirnos. Ya dormiríamos más adelante en la vida.

Nos imaginamos el futuro, nuestros matrimonios, nuestra niñez y juventud, y prometimos ser madrinas de los niños de la otra.

Yo la admiré por su generosidad y su honradez.

Los lazos entre nosotras se hicieron más fuertes que los que yo había tenido con ninguna otra amiga, y la amistad ha

continuado a lo largo de los años.

Un día ella recibió un telegrama de Ingmar Bergman. La miré asombrada, por lo tranquila que estaba. Lo dobló y lo iba a meter en el bolso. Le pregunté si yo podía conservarlo.

Ahora estábamos los tres haciendo *Persona* en Fårö.

Bibi presintió lo que iba a suceder, y habló conmigo seriamente, pero completamente en vano. Yo la miraba desde el cielo distante donde residía, en mi condición de la primera mujer de la Tierra que amaba y era amada.

Por las tardes, dábamos paseos a lo largo de la playa: Bibi, Sven Nykvist (el fotógrafo), Ingmar y yo. A pesar de sus advertencias, la lealtad de amiga de Bibi triunfó y ella se volvía hacia Sven y gritaba: «Te echo una carrera hasta casa». Y Sven tenía que correr por la playa tarde tras tarde, ligeramente asombrado de la enorme y repentina energía de Bibi.

Mientras tanto, Ingmar y yo los seguíamos lentamente.

Todas las noches, cuando volvía a casa, me enfrentaba con un gran gato negro sentado junto a la puerta, que me miraba maliciosamente.

Me acercaba de puntillas a Bibi y me acurrucaba en su cama, y le cuchicheaba todo lo que no había podido decirle a él.

La isla está entre Rusia y Suecia. No recordaba haber visto nunca un lugar tan árido. Como una reliquia de la Edad de Piedra. Pero, bajo el sol del verano, conmovedor y bastante misterioso.

Por la noche veíamos el océano desde nuestro dormitorio. Y nos imaginábamos pasajeros en un viaje. Las luces de los buques en la distancia remota nos parecían mensajes misteriosos a extraños en nuestra playa. Fingíamos que estábamos en peligro constante, porque la casa estaba muy aislada y solo nos teníamos el uno al otro.

Cuándo era niña, yo soñaba con otra clase de isla. Tenía palmeras, frutales y calor. Y, cuando era de noche, los animales del bosque me cuidaban. Nunca asocié la soledad y el misterio con eso.

Su isla tenía píceas retorcidas de extrañas tonalidades de verde; la mayor parte de ellas estaban atrofiadas y dobladas hacia el suelo. Solo las más fuertes lograban alzarse hacia arriba. Y, cuando llegaba el crepúsculo, parecían, en su anhelo vano de alcanzar el cielo, esbeltas bailarinas, incapaces ya de ponerse de puntillas.

El más hermoso de todos los árboles crecía frente a la ventana de nuestro cuarto de estar, y él me dijo que era mío. El invierno después de que yo abandonara la isla, el viento lo derribó. Eso me hizo feliz. Ya no podría compartirlo con otra.

El suelo era gris y pardo: anchos campos cubiertos de musgo seco. Un mes cada verano, la isla entera estallaba en los colores más maravillosos. Me recordaba los campos floridos de mi niñez. Y, cuando íbamos juntos a coger fresas salvajes, éramos felices. Pero cuando los días se acortaban y los colores se hacían más tenues y difíciles de discernir, la isla se convertía en una prisión en la que yo no sabía a dónde ir, con mi soledad e inseguridad. Estaba ansiosa todo el tiempo y echaba de menos otros lugares. Pero nunca se lo dije a nadie.

Al mismo tiempo, sabía que nunca había estado más cerca de la vida.

Los breves atisbos de felicidad me marcaron más que todo lo que había experimentado anteriormente. Y todo lo que fue doloroso y difícil de comprender preparó el terreno para el cambio interior que estaba deseando inconscientemente.

Sabía que Ingmar había encontrado su isla, y yo traté de quererla como él.

En las noches en las que él no podía dormir, yo yacía silenciosa a su lado, temerosa de lo que estaría pensando. Quizá que yo no formaba parte de la isla, que alteraba la armonía que él trataba de crear dentro de sí, en la naturaleza y en la calma que tanto significaban para él.

Mi seguridad se convirtió en vivir del modo que él deseaba. Porque solo entonces él estaba seguro.

[…]

Día 14

Me encantan los primeros planos. Para mí son un desafío. Cuanto más se acerca una cámara, más ansiosa estoy de mostrar una cara completamente desnuda, mostrar lo que hay detrás de la piel, de los ojos; dentro de la cabeza. Mostrar los pensamientos que se están formando.

Trabajar con Ingmar es hacer un viaje de descubrimiento dentro de mi propio ser. Poder hacer realidad todas las cosas que soñé de niña.

Desechar la máscara y mostrar lo que está detrás.

La cámara se acerca mucho, y capta mucho de mí misma.

El ser humano aparece en la pantalla, más cerca del público que en ningún otro medio.

La cámara me encuentra más al descubierto que el amante que cree que ha leído mis pensamientos.

Incluso cuando me digo que estoy expresando un papel, nunca puedo ocultar completamente quién soy, lo que soy.

El público, en el momento de la identificación, encuentra a una persona, no un papel, no a una actriz.

Una cara que se enfrenta a él directamente: esto es lo que yo sé acerca de las mujeres. Esto es lo que he experimentado, lo que he visto. Esto es lo que quiero compartir.

Ya no es cuestión de maquillaje, de pelo, de belleza. Es una exposición que va mucho más allá.

Cuando la cámara se aproxima tanto como lo hace a veces la de Ingmar, no sólo muestra una cara, sino también qué clase de vida ha visto esa cara.

Pensamientos tras la frente, algo que la cara no sabía de sí misma, pero que el público verá y reconocerá.

En privado ansiamos exactamente esa clase de reconocimiento: que otros perciban lo que somos realmente, en el fondo.

Hacer una película con Ingmar es, para mí, tener esa experiencia.

Me dan un papel; y trato de crear un personaje, y él comprende quién es inmediatamente. Ese es su genio: la identificación, el reconocimiento, su fantástico ojo y oído.

La piel de serpiente

Por Ingmar Bergman

La creación artística siempre se me manifestó como el hambre. La reconocía con cierta satisfacción, pero durante mi vida consciente nunca me pregunté qué era lo que provocaba esa ansia. En los últimos años, el hambre ha disminuido y se ha transformado en otra cosa; ahora estoy ansioso por descubrir cuáles fueron sus causas. Tengo un recuerdo de la infancia de mi deseo de alardear de mis logros: dominio del dibujo, de la pelota, de las primeras brazadas en natación. Tenía una fuerte necesidad de atraer la atención de los adultos hacia esos signos de mi presencia en el mundo exterior. Sentía que la gente nunca se interesaba lo suficiente por mí. Cuando la realidad dejó de

bastar para atraer la atención de los demás, empecé a inventar cosas: entretenía a mis amigos con historias tremendas de mis hazañas secretas. Eran mentiras vergonzosas, que fracasaban estrepitosamente cuando se enfrentaban con el escepticismo sensato del mundo que me rodeaba. Finalmente me retiré, y me guardé mi mundo onírico para mí solo. Un niño que buscaba el contacto humano, obsesionado por su imaginación, se había transformado rápidamente en un dolido, astuto y desconfiado soñador despierto.

Pero un soñador despierto no es un artista, salvo en sus sueños.

La necesidad de ser oído, de comunicarme, de vivir en el calor de una comunidad, seguía ahí. Se hacía más fuerte cuanto más solitario me volvía. Ni que decir tiene que la cinematografía se convirtió en mi medio de expresión. Me hice entender en un lenguaje que iba más allá de las palabras, que me fallaban; más allá de la música, que yo no dominaba; más allá de la pintura, que me dejaba indiferente. De repente era capaz de comunicarme con el mundo que me rodeaba, en un idioma que hablaba literalmente de alma a alma, en frases que escapaban al control del intelecto de un modo casi voluptuoso. Con toda el hambre atrofiada de un niño, me abalancé sobre mi medio; y durante veinte años, incansablemente y en una especie de frenesí, proporcioné al mundo sueños, entusiasmo intelectual, fantasías, ataques de locura. Mi éxito ha sido asombroso, pero en el fondo no es más que una secuela insignificante.

No quiero subestimar lo que pueda haber logrado. Creo que ha sido importante, y quizá aún lo sea. Pero ahora puedo contemplar el pasado bajo una luz nueva y menos romántica; esta seguridad es suficiente para mí. Actualmente mi situación es menos complicada, menos

interesante, sobre todo menos atractiva de lo que fue. Para ser totalmente sincero, experimento el arte (no solo el arte cinematográfico) como insignificante en nuestra época: el arte ya no tiene el poder y la posibilidad de influir en la evolución de nuestra vida.

La literatura, la pintura, la música, la cinematografía y el teatro se engendran y suscitan a sí mismos. Nuevas mutaciones, nuevas combinaciones, surgen y son aniquiladas; el movimiento parece —visto desde fuera— nerviosamente vital. Con magnífico celo, los artistas proyectan, para sí mismos y para un público cada vez más distraído, imágenes de un mundo al que ha dejado de importarle lo que les gusta o lo que piensan. En unos pocos países, los artistas son castigados, el arte se considera peligroso y merecedor de ser reprimido y dirigido. En conjunto, no obstante, el arte es libre, desvergonzado, irresponsable; el movimiento es intenso, casi febril, como una piel de serpiente llena de hormigas. La serpiente hace ya mucho que está muerta, devorada, privada de su veneno, pero la piel está llena de vida entrometida.

Si me he convertido en una de estas hormigas, debo preguntarme si existe alguna razón para continuar mi trabajo.

La respuesta es sí. Aunque creo que el escenario es una mantenida vieja y amada que ha visto días mejores. Aunque yo y muchas otras personas hallemos el salvaje oeste más estimulante que Antonioni y Bergman. Aunque la nueva música nos dé la sensación de ser sofocados por un aire matemáticamente enrarecido. Aunque la pintura y la escultura, esterilizadas, decaigan en su propia libertad paralizante. Aunque la literatura se haya transformado en un montón de palabras sin ningún mensaje ni cualidades peligrosas…

Creo que las personas pueden prescindir actualmente del teatro, porque su existencia transcurre en medio de un drama cuyas diferentes fases producen tragedias locales incesantemente. No necesitan la música, porque cada minuto se ven expuestas a huracanes de sonido verdaderamente insoportables. No necesitan la poesía, porque la idea del universo las ha transformado en animales funcionales, confinados a problemas interesantes —pero, desde un punto de vista poético, inútiles— de trastornos metabólicos. El hombre (tal como me vivo a mí mismo y al mundo a mi alrededor) se ha hecho libre; terrible y vertiginosamente libre. La religión y el arte se mantienen vivos como una cortesía convencional hacia el pasado, como una solicitud benigna y democrática por parte de nerviosos ciudadanos que cada vez disfrutan de más tiempo de ocio…

Si considero todos estos problemas y sigo manteniendo que quiero continuar trabajando en el arte, hay una razón sencilla. (Hago caso omiso de la puramente material.) La razón es la curiosidad. Una curiosidad ilimitada, insaciable, que siempre es nueva y que me impulsa hacia delante; una curiosidad que no me deja nunca en paz y que ha sustituido por completo a mi ansia de comunidad. Me siento como un prisionero que, tras cumplir una larga condena, se enfrenta de repente a una vida turbulenta. Tomo nota, observo, mantengo los ojos abiertos; todo es irreal, fantástico, espantoso o ridículo. Capturo una mota de polvo voladora, tal vez sea una película; ¿qué importancia tiene? Ninguna, pero lo encuentro interesante, y en consecuencia es una película. Paseo con la mota de polvo que he capturado con mis propias manos. Estoy alegre o triste. Doy empujones a las demás hormigas, juntas llevamos a cabo una tarea enorme. La piel de la serpiente se mueve.

Esta y solo esta es mi verdad. No pido que sea válida para otra persona, y como consolación para la eternidad es, por

supuesto, bastante exigua. Como base para la actividad artística durante algunos años en el futuro es completamente suficiente, al menos para mí. Dedicarse a la creación artística para satisfacción de uno mismo no es siempre agradable. Pero tiene una gran ventaja: el artista vive exactamente igual que cualquier otra criatura que solo existe por su propio bien. Esto constituye una hermandad bastante numerosa.

«Ningún otro medio artístico —ni la pintura ni la poesía— puede comunicar la calidad específica de un sueño tan bien como puede hacerlo el cine. Y fabricar sueños es un negocio jugoso».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

La hora del lobo

Vargtimmen (1968)

Cuando los demonios alcanzan su mayor poder

Svensk Filmografi Un guión titulado *Los devoradores de hombres*, que se iba a rodar el verano siguiente, estaba preparado en el otoño de 1964, pero Bergman cogió una pulmonía en la primavera de 1965, y el proyecto fue archivado. En su lugar, se hizo *Persona* a finales del verano de 1965. Algunos motivos de *Los devoradores de hombres* se incorporaron al guión de *La hora del lobo*, rodada en el verano de 1966. Cuando se estrenó en 1968, la siguiente película, *La vergüenza*, ya estaba terminada.

Peter Cowie *La hora del lobo es la primera de tres películas protagonizadas por Max von Sydow como alter ego de Bergman: el artista como fugitivo que se retira a un diminuto mundo insular y gradualmente dirige sus pensamientos hacia sí mismo, hasta que el sueño y la realidad se funden en aterradora confabulación. En La hora del lobo es un pintor. En La vergüenza, un violinista. En Pasión no tiene ninguna pretensión de logros artísticos*.

Ingmar Bergman Según los antiguos romanos, la hora del lobo es la hora entre la oscuridad y el alba, justo antes de clarear, cuando los demonios alcanzan su mayor poder,

cuando muere la mayoría de las personas, nace la mayoría de los niños y las pesadillas acuden a ti.

Peter Cowie *El proceso de escribir lo que finalmente se convirtió en La hora del lobo no fue fácil para Bergman*.

Ingmar Bergman Como una lombriz desganada me levanto penosamente del sillón para llegar arrastrándome al escritorio y empezar a expresarme. Sensación desacostumbrada y repugnante. La mesa cruje y tiembla a cada puta letra. Tengo que cambiar de mesa. Quizá sea mejor quedarme en el sillón. Me siento en el sillón con un cojín en las rodillas. Mejor, pero de bien, nada. Por cierto, la pluma es una mierda. Pero la habitación es fresca. En todo caso es probable que me quede aquí, en el cuarto de huéspedes. Un resumen: trata de Alma, 28 años y sin hijos.

Separar lo real de lo irreal

Peter Cowie *Johan Borg (Max von Sydow) es un pintor que vive con su esposa, Alma (Liv Ullmann), en una de las islas Frisonas, donde tienen una casita de verano. Un día los invita a su castillo el barón Von Merkens (Erland Josephson), el propietario de la isla. Durante la cena, Johan se siente burlado e intimidado por sus anfitriones. Entre tanto, Alma ha descubierto un diario de Johan, en el cual recuerda incidentes relacionados con su antigua amante, Veronica Vogler (Ingrid Thulin), y el aparente asesinato de un niño en la costa. Borg se vuelve ahora progresivamente loco. Trata de disparar a Alma con una pistola que le ha dado Heerbrand (Ulf Johanson) y después vuelve a subir furioso al castillo. El siniestro Lindhorst (Georg Rydeberg) le empolva ceremoniosamente y después le introduce en una cripta donde yace Veronica como un cadáver sobre un túmulo. Ella se despierta y abraza a Johan violentamente, para regocijo de los demás miembros del grupo del castillo. Más tarde*

Johan desaparece en un pantano, y Alma, ahora embarazada, se encuentra a su vez al borde de la inestabilidad.

Liv Ullmann Me sentí próxima al personaje tan pronto como leí el guión. Se hallaba justo a mi lado. Era una situación natural; yo estaba embarazada, igual que esta Alma; me sentía en contacto con la Tierra, en consonancia con la realidad. Ingmar había pensado en mí cuando lo escribió.

Veía a Alma como una mujer que trataba de seguir el pensamiento laberíntico de Johan, pero nunca lo conseguía. Ver la película fue aterrador y conmovedor. Más conmovedor que en el plato, me sentí más consciente de su intensidad. No experimenté el pleno impacto de los demonios del modo que lo hacía en la pantalla.

Durante el rodaje, nunca pude entender si aquellas personas, aquellos demonios, existían o no. ¿Estaban solo dentro de la cabeza de Johan, solo él los veía? ¿O los veía ella también, porque *quería* verlos? Se lo he preguntado a Ingmar, pero nunca me lo ha explicado.

Quizá así es como debe ser. Yo estaba indecisa; Alma estaba indecisa. Así es como el teatro y la vida real se superponen. Ya sabes, algo de lo que no eres consciente puede añadir un elemento que es adecuado para el papel que estás representando, puede añadir energía.

Ingmar Bergman No hay duda de que los demonios, de una manera juguetona, decidida y terrible, separan a Johan de Alma.

Cuando, en el ventoso amanecer, Johan y Alma vuelven a casa desde el palacio, ella dice: «No, no pienso abandonarte por mucho miedo que tenga. Y otra cosa: *quieren separarnos*. Quieren tenerte para ellos solos, si yo estoy contigo será mucho más difícil. No lograrán que te abandone

por mucho que lo intenten. Sí, me quedo. Me quedaré mientras yo…».

Después el arma mortal es colocada entre ellos y Johan elige. Elige el sueño de los demonios en lugar de la realidad de Alma. Yo estaba entrando en una problemática que, en realidad, solo se puede alcanzar con la poesía o con la música.

El loco Max

Stig Björkman Me gustaría que habláramos un momento del papel que interpreta Max von Sydow. No solamente en *El séptimo sello*, sino también en algunos filmes que realizaste después, como *El rostro, Los comulgantes, Como en un espejo, La hora del lobo* y *La vergüenza*. Pero no en *El manantial de la doncella* ni en *En el umbral de la vida*. En todos esos filmes, da la impresión de ser un hombre muy estable, tanto física como psicológicamente. Pero estos filmes indican también los desfallecimientos de los personajes interpretados por Max. Parece que, de filme en filme, esos desfallecimientos se vayan agravando y sean cada vez más frecuentes. Me gustaría saber si diste conscientemente esos papeles a Max von Sydow porque consideras que existe cierto parentesco entre los personajes.

Ingmar Bergman Debo reconocer que las relaciones que nos unen a Max y a mí son muy difíciles de explicar. Él ha tenido una importancia enorme para mí.

Stravinsky dijo un día una cosa muy exacta. Discutía de *Lulú* de Alban Berg con Blomdahl, y yo escuchaba su conversación. Hablaban de una cantante. Stravinsky dijo que era una mala Lulú, porque era muy vulgar. Y si recuerdo bien, Blomdahl le contestó: «¡Pero si Lulú es la mujer más vulgar del mundo!». Stravinsky añadió entonces: «Sí, precisamente porque el papel de Lulú es vulgar debe ser

interpretado por una actriz sin el menor rasgo de vulgaridad, pero que sepa expresarla».

Esto es, precisamente, lo que yo siento en mis relaciones con Max. Max es un actor sano, robusto, con una técnica segura. Si buscara a un psicópata para interpretar esos difíciles papeles de psicópata, el resultado habría sido insoportable. Se trata de reflejar una forma de debilidad, y no de ser débil. ¡Y, sobre eso, creo que esa especie de exhibicionismo que ahora está de moda desaparecerá poco a poco, y que se tendrá algo más de respeto hacia esa distancia que Max von Sydow observa con respecto a mis locos!

Demonios

Klas Viklund Dibujando sus demonios en su bloc de dibujo y en su diario, o en un manuscrito y en celuloide, se vuelven visibles y comprensibles. En *La hora del lobo* no solo llegamos a conocer al artista de este drama, Johan Borg, sino también a su creador, Ingmar Bergman.

Entre los demonios que atormentan al artista Johan Borg están un niño pequeño con las ansias de un vampiro y una dama de 216 años con un sombrero y la cara desmontable. Johan Borg los dibuja en su bloc de dibujo. En cuanto al director Ingmar Bergman y sus demonios, es interesante, por supuesto, leer en su autobiografía acerca del niño a quien se castiga encerrándolo en un armario oscuro; una experiencia que el director comparte con su creación, Johan Borg. La pregunta es qué relevancia tienen realmente unas comparaciones tan íntimas. Una mirada al cartel de la película podría ser suficiente. Representa un primer plano extremo de Ingrid Thulin, una mujer del pasado de Johan Borg. En la parte inferior hay un pie, «*La hora del lobo* de Ingmar Bergman», manuscrito por el propio Bergman. Su

firma insinúa una sensación de que Ingmar Bergman ha firmado él mismo su propia obra de arte, la imagen de uno de sus propios demonios.

Peter Cowie *La hora del lobo tiene evidentes afinidades con la obra del autor romántico alemán de principios del siglo xix E. T. A. Hoffmann, y también con la ópera de Mozart La flauta mágica. El personaje secundario del maestro de capilla Kreisler (Lenn Hjortzberg) recibe el nombre de una de las creaciones más famosas de Hoffmann, y el siniestro Lindhorst presenta una función de marionetas de una escena de La flauta mágica, seguida de una disquisición acerca de la importancia de la ópera. Johan «se convierte» en Tamino, mientras que Alma representa a Pamina, un símbolo de pureza fuera del alcance del hombre buscador. Abundan otras referencias, sea al Drácula de Bram Stoker, a El sueño de Strindberg o a El rostro*.

Ingmar Bergman Quiero volver por un instante al motivo erótico: me refiero a una escena que me parece bien hecha. Es cuando Johan mata al pequeño demonio que le ha mordido.

¡La equivocación es simplemente que el demonio debió haber estado desnudo! Y yendo un poco más lejos: Johan también debió haber estado desnudo.

Esto me pasó por la cabeza cuando filmamos el episodio, pero no tuve fuerzas o nome atreví, o no tuve fuerzas para atreverme a proponérselo a Max von Sydow. Si los dos actores hubiesen estado desnudos, la escena hubiera quedado brutalmente clara. Cuando el demonio se agarra a la espalda de Johan y trata de morderle, es aplastado contra la roca con una fuerza orgásmica.

Composición ideal

Peter Cowie *Parte del rodaje tuvo lugar en Hovs Hallar, el cabo rocoso del sudoeste de Suecia donde Bergman había rodado la secuencia inicial de El séptimo sello. Este paisaje bárbaro, unido al de Fårö, conjura la «isla frisona de Baltrum», que Bergman menciona en una nota al comienzo de la película*.

Max von Sydow Bergman quería rodar toda la conversación de la mesa de la cena en una sola toma. Su idea era dar a los actores algo parecido al tipo de continuidad en la actuación que se obtiene en el teatro en directo. Sven Nykvist estaba sentado frente a nosotros, y la mesa en la que nos sentábamos le rodeaba parcialmente. Recuerdo la precisión total de Nykvist en su técnica panorámica; porque cuando se pasa de una cara a otra tan deprisa como él tenía que hacerlo, es muy difícil detener cada panorámica en el momento en que se tiene una composición ideal de cada persona.

Ingmar Bergman Algunos han interpretado *La hora del lobo* como un retroceso respecto a *Persona*. No es tan simple. Con *Persona* abrí, con éxito, una brecha y ello me dio valor para seguir buscando por caminos desconocidos. Por diferentes razones se convirtió en un asunto más abierto. Ahí hay algo palpable: alguien es mudo y alguien habla, existe pues un conflicto. Pero *La hora del lobo* es más vaga: una consciente desintegración formal y temática. Cuando hoy veo *La hora del lobo* comprendo que trata de una escisión escondida y fuertemente vigilada que sale a la luz tanto en mi producción anterior como en la posterior: Aman en *El rostro*, Ester en *El silencio*, Tomas en *Cara a cara... al desnudo*, Elisabet en *Persona*, Ismael en *Fanny y Alexander*. Para mí *La hora del lobo* es importante ya que es un intento de cercar una problemática abstrusa y profundizar en ella. Me atreví a dar unos pasos, pero no a llegar hasta el final.

La vergüenza

Skammen (1968)

La vida en tiempos de guerra

Ingmar Bergman El titulo de la película tiene una historia detrás. El titulo original era corto y duro y claro: *La guerra*. Durante el curso de mi trabajo. Introduje un relato acerca de la guerra, y lo llamé *Sueños de vergüenza*. Me di cuenta de que transmitía una sensación onírica... Si recuerda *El silencio*, las dos hermanas llegan a una población que se prepara para la guerra. Cuando inició el proyecto, imaginé que había estallado una guerra, una guerra civil. Esa es la atmósfera y los alrededores. Pero entonces quité todo lo que tenía de onírico, todo lo que tenía que ver con los símbolos, o como quiera llamarlo. Lo que quedó fue una película completamente despojada llamada *La vergüenza*.

Trata de dos, tres, cuatro personas. En primer lugar, los músicos Eva y Jan Rosenberg, que tocaban como primeros violines en una orquesta sinfónica que ya no existe. Han ido a vivir a una isla donde han heredado una pequeña granja.

La guerra no ha llegado todavía hasta allí. Pero llega durante la película. La película trata de lo que Eva y Jan experimentan durante su confrontación con la guerra. Ellos son apolíticos; no tienen una idea determinada acerca de a

qué bando quieren apoyar. Solamente tienen miedo, y tratan de sobrevivir.

Creo que esta es la primera película que he hecho completamente sin música. En *En el umbral de la vida* tampoco había música… pero aquí ha sido arrebatada. Ya no existe. Se acabó.

John Simon Me estaba contando usted que *La vergüenza* no tuvo tanta influencia de la guerra del Vietnam como de sus recuerdos de la Alemania de Hitler.

Ingmar Bergman Sí, exactamente. Cuando era niño, estuve en Alemania, como una especie se *Austauschjunge* (estudiante de intercambio) antes de la guerra —1935, 1936—, y tuve amigos alemanes; yo tenía 15 o 16 años y venía de Suecia completamente ignorante, políticamente virgen. Viví con la familia de un pastor protestante alemán y sus cuatro hijos y cuatro hijas y una típica madre alemana en una aldeita del interior. Me caían muy bien. Más tarde, uno de los hijos, de mi edad, vino a Suecia; pasamos mucho tiempo juntos y yo aprendí alemán. A todos nos fascinaba el hecho de que perteneciera a las *Hitlerjugend* (juventudes hitlerianas), y yo iba con él al colegio y estaban leyendo *Mein Kampf* en su clase de religión; en Weimar, asistí al 10.º aniversario del *Parteitag*. Todo tenía una enorme capacidad de fascinación, y todos nos veíamos contagiados de ella. Después estalló la guerra, y yo estaba haciendo el servicio militar; fui llamado a filas desde la universidad y de repente nos dimos cuenta en Suecia de lo que había ocurrido en Alemania; al fin lo comprendimos. Después de la guerra, muchos héroes suecos, escandinavos, ingleses y estadounidenses nos dijeron lo que el pueblo alemán debía haber hecho bajo la presión de la dictadura, lo que realmente debía haber hecho. Todas estas personas tan tan listas diciéndonos lo que los civiles alemanes debían haber pensado y diciendo cómo debían haber reaccionado

realmente a los campos de concentración. Todo esto era terriblemente doloroso para mí, porque no soy muy valeroso y odio la violencia física. No sé cuánto valor tendría si alguien viniera y me dijese: «Ingmar, tienes mucho talento, nos gustas mucho; encárgate de dirigir el Schauspielhaus (Teatro Nacional); si no, ya sabes lo que os ocurrirá a ti, a tu esposa y a tus hijos. Y, ya sabes, estamos teniendo algunas dificultades con los judíos, y no los queremos en el Teatro; tú lo arreglarás para nosotros. SI no lo haces, ya sabes lo que te ocurrirá». Y no sé exactamente, no sé en absoluto, cómo habría reaccionado en esa situación. Esa incertidumbre era muy dolorosa para mí, y ese es el problema principal en *La vergüenza*: lo que le ocurre a la gente corriente en una guerra así. ¿Cómo me habría comportado durante la Segunda Guerra Mundial si Suecia hubiera sido ocupada por los nazis, si yo hubiera tenido algún puesto de responsabilidad, en una administración o en otra parte, o simplemente en tanto que ciudadano? ¿Cuánto valor físico habría podido oponer a la violencia física o psíquica, en esta guerra de nervios entre ocupante y ocupado? Cuando pienso en este problema, llego siempre a la conclusión de que soy un cobarde, tanto física como psíquicamente, salvo quizá cuando estoy enfadado. Ya sabéis que a veces pueden entrarme unas cóleras increíbles. Pero siempre soy cobarde. Tengo un instinto de conservación muy fuerte. En un plano puramente físico, mi cólera puede producir unas dosis no despreciables de valor, pero me pregunto cómo habría podido resistir a ese clima amenazador, largo, terrible y glacial.

Es un pensamiento que siempre me ha preocupado y que sigue sin abandonarme. Todo eso fue puesto en marcha por un reportaje de la televisión sobre la guerra del Vietnam. Este reportaje no presentaba imágenes de combates: estaba basado especialmente en la descripción de los sufrimientos

de los civiles. Se veía a una pareja de ancianos, dos campesinos sudvietnamitas, con una vaca famélica. Y detrás de ellos, se veía levantarse a un helicóptero militar americano. Sorprendida por el ruido del helicóptero, la vaca se larga arrastrando con ella a la anciana en una nube de polvo. El viejo no se mueve. Contiene sus lágrimas. Fija la mirada sobre el helicóptero y lanza después una mirada conmovedora sobre su mujer que poco a poco se pierde de vista.

Jonas Sima ¿Cuándo escribiste el guión?

Ingmar Bergman Lo escribí en primavera. En la primavera de 1967. Pero no hay que olvidar una cosa, en aquella época Checoslovaquia todavía no había sido invadida, y la guerra del Vietnam no había sufrido la escalada que tuvo lugar un año después. Y estos dos acontecimientos seguramente habrían influido sobre el filme. No habría sido el mismo.

Peter Cowie *El año es 1971. Una guerra civil arrasa los países bálticos. Eva (Liv Ullmann) y Jan (Max von Sydow) son dos músicos que llevan siete años casados. Se han retirado a una remota isla donde se ganan la vida a duras penas cultivando y vendiendo fruta. La isla es invadida. Surge un movimiento de guerrilla, en el que participan muchos civiles. El viejo amigo de Jan, Jacobi (Gunnar Björnstrand), resulta ser un colaboracionista. Detiene a Jan y a Eva, pero pronto los libera. Va a su casita y trata de establecer algún tipo de contacto significativo con ellos. Mientras Jan duerme, Jacobi y Eva hacen el amor. Jan lo descubre y le roba los ahorros a Jacobi. En consecuencia, Jacobi no puede pagar para evitarse problemas, y Jan se convierte en su reticente ejecutor. Huyendo con sus escasas posesiones, Jan y Eva compran una plaza a bordo de un bote de remos. Los alimentos y el agua se acaban. Apartando los cadáveres que flotan a su alrededor, van a la*

deriva hacia un futuro incierto. Mientras Eva yace junto a su pareja, recuerda un sueño que ha tenido que ofrece a la moribunda pareja algún consuelo espiritual al final.

Sven Nykvist En *La vergüenza*, la película más contemporánea de Bergman acerca de una guerra y de sus efectos sobre la población civil, tuve que adoptar el tono realista, periodístico de un noticiario; la esclavitud ordinaria de la vida cotidiana. Prácticamente toda la película se rodó en exteriores. Es otoño y no hay sol. Sentí que la atmósfera era parecida a la de *Los comulgantes*.

Peter Cowie *Las imágenes granulosas en blanco y negro de la película reflejan el enfoque de* cinema-verité *de Bergman hacia su material. Se utilizaron cámaras sobre el hombro para rodar las escenas de acción. El ritmo de noticiario de la película se acentúa en una escena en la que un soldado «liberador» (interpretado por el viejo amigo de Bergman, Vilgot Sjöman) interroga bruscamente a Jan y a Eva delante de su casita*.

«¿Cuánto del fascista estamos usted y yo albergando dentro de nosotros? ¿Qué clase de situación hace falta para que pasemos de ser buenos socialdemócratas a nazis activos? Eso es lo que quiero averiguar».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

Conocimiento de grupo

Peter Cowie El guión pedía que los árboles estuvieran prácticamente desnudos, devastados por el fuego y las bombas. Pero en el otoño de 1967, los árboles todavía tenían hojas en Fårö, así que Max von Sydow y otros se subieron a unas escaleras y arrancaron las hojas que quedaban, una por una.

Ingmar Bergman He elegido a personas que saben lo que hacen. De vez en cuando llega alguien nuevo, desaparece alguien, y esto ocurre tras mucha deliberación. Algunos piensan que no encajan, o yo pienso que no encajan. En este momento tenemos un grupo ideal: no hay ni un solo eslabón débil, *ni uno*.

Una capacidad básica es la de poder funcionar como grupo. Todo el mundo conserva su libertad y su individualidad; lo importante es que estas personas son juiciosas y prudentes. El trabajo se lleva a cabo de forma individual en todo momento. Cada persona se ocupa de lo suyo sin que haya que decirles: «Haz esto, haz lo otro».

Se trata de hacer realidad un sueño y de ser capaces de realizar una visión. El grupo y yo formamos una herramienta mediante la cual logramos cosas; ¡es fascinante cuando todo funciona a la perfección! Este es mi propio universo interior; este es el universo en el que se me permite hacer exactamente lo que quiero. En el momento en que la película está terminada, me digo: ahora la dejaré ir, ya no es mía. Entonces se convierte en propiedad de otros universos.

Pero mientras sea mía, desde la idea hasta la copla final, es de mi propiedad, y nadie más que yo tiene derecho a tomar decisiones sobre ella.

P. A. Lundgren Sus requisitos eran, sobre todo, el conocimiento. El conocimiento conduce a la disciplina, la disciplina conduce a la cooperación, la cooperación conduce a un buen resultado.

Violencia

Ingmar Bergman Hacer una película de guerra es describir la violencia colectiva e individual. En el cine norteamericano la descripción de la violencia tiene una larga tradición. En el

japonés es un ritual magistral y posee una coreografía incomparable.

Cuando hice *La vergüenza* deseaba con intensidad presentar la violencia de la guerra sin rodeos. Pero mi competencia no estuvo, ni mucho menos, a la altura de mis intenciones y mis deseos. No entendí que a quien cuenta la guerra en estos tiempos se le exige una resistencia y una precisión profesional completamente distintas a la que yo podía ofrecer.

En el mismo instante en que termina la violencia exterior y empieza la interior, *La vergüenza* se convierte en una buena película. Cuando lo sociedad deja de funcionar, los protagonistas pierden sus puntos de referencia. Sus relaciones sociales estallan. Se vienen abajo. De bruces. El hombre débil se convierte en una persona brutal. La mujer, que ha sido la más fuerte, se derrumba. Todo va desembocando en un sueño que termina en el barco de la huida. Todo está contado en imágenes, como en una pesadilla. En el mundo de la pesadilla me encontraba a mis anchas. En la realidad de la guerra andaba perdido.

(Durante todo el proceso de escritura del guión, la historia se llamaba *Los sueños de la vergüenza*.)

Se trata pues de un guión mal construido. La primera parte de la película es, en realidad, un prólogo infinitamente largo que debía haberse solucionado en diez minutos. Lo que ocurre después podía haberse elaborado cuanto se hubiese querido.

No lo vi cuando escribí el guión, ni cuando rodé la película, ni cuando la monté. Vivía con la idea de que *La vergüenza* era una película, en su totalidad, obvia y homogénea.

Que uno en el curso del trabajo no se dé cuenta de que hay un error en la maquinaria depende probablemente de un mecanismo de defensa que se pone en marcha durante el

largo y complicado proceso creativo. Este mecanismo de defensa acalla al crítico superego. Con la autocrítica gritando en el oído, el rodaje probablemente resultaría demasiado pesado y doloroso.

El agua

Peter Cowie Durante el lúgubre colofón de la película, Filip (Sigge Fürst), el pescador local que ha obligado a Jan a ejecutar a Jacob!, se suicida dejándose caer por la borda del barco en un acto deliberado de expiación. Después se reparten raciones como en una Última Cena. (Hay connotaciones religiosas incluso en las películas más naturalistas de Bergman. Jan, por ejemplo, ha negado tres veces conocer el paradero del dinero de Jacobi.) Se acaba el agua. El barco se reduce a una mota en el mar indiferente, recordando el sueño de Frost en Noche de circo: «Me volví cada vez más pequeño hasta que solo era una semilla; y después desaparecí».

Ingmar Bergman Para ser exactos, la secuencia final está sacada de una serie de fotos publicadas en *Ufe*. Durante la guerra, o inmediatamente después de la guerra, unos reporteros fotografiaron un barco mercante que había sido torpedeado, y en torno del cual se encontraron, como es lógico, una multitud de hombres y mujeres muertos, flotando sobre el Atlántico. Estas fotos estaban totalmente estilizadas. Es un poco como las que muestran las colas ante los hornos crematorios de los campos de concentración, o también las fotos de mujeres desnudas medio vueltas hacia la cámara y medio hacia la puerta de los hornos. Estos fotos, en cierta manera, son tan irreales que parecen trucadas.

Creo que el defecto de *La vergüenza*, si me permitís que lo diga yo mismo, es algo que tú has rozado en tu razonamiento y que quizá percibes mejor en un nivel

instintivo. En ese filme hay unos «trucos» dramáticos que hoy me molestan. Estos defectos no existirían si hubiera tenido un poco más de tiempo delante de mí, seis meses más.

Jonas Sima ¿Podrías concretar tu intención? Hace un momento has dicho que la invasión de Checoslovaquia y la escalada de la guerra del Vietnam habrían influido probablemente sobre el filme, sobre su concepción, y que hubiera tomado una forma y una dirección diferentes. ¿Qué dirección?

Ingmar Bergman Sí. Habría suprimido, sin duda, uno de los episodios que están en el origen de *La vergüenza*, todo el episodio de Jacobi. Y el filme se habría convertido en: «Un día en una guerra». Habría concentrado el filme sobre las emociones, las reacciones y las impresiones de dos personajes, su idea de que la guerra les daña a ellos y solo a ellos. Y me habría limitado a relatar sus emociones. Orienté el guión en una dirección determinada porque quería que se dijeran algunas cosas. Pero hoy no les habría concedido ningún interés.

Ingmar Bergman: entrevista

Por Charles Sammuels

Estocolmo, 10 de noviembre de 1971

Consciente de que Ingmar Bergman es extremadamente puntual y también de que no me concedería ni un momento más que las tres horas y media a las que había accedido, llegué algo pronto al Real Teatro Dramático, donde había abandonado la dirección pero no un despachito. Fui

conducido a esto oficina, tras recorrer unos pasillos aparentemente interminables, por un amable secretario que me indicó que el señor Bergman llegaría en seguida. Mientras esperaba, examiné la habitación, aunque hacía falta menos tiempo para esa operación del que se me había concedido.

La oficina de Bergman es casi tan fría como la iglesia de *Los comulgantes*, pero aquí la austeridad es secular e impersonal, más que amenazadora. Además, las blancas paredes desnudas se vuelven radiantes por la luz que fluye de la plaza y del paisaje marino cercano, que trae también el ruido del bullicio humano que sirvió de trasfondo a nuestra charla.

La habitación contiene un sofá rudimentario, con una mesita baja de café delante (que ofrece hoy dos botellas de agua mineral y una caja de chocolate Droste) y una cómoda silla de cuero negro, que Bergman utilizó al principio, pero que finalmente abandonó por otra más rígida situada junto al mueble más importante: su escritorio. Un dibujo en color del teatro cuelga sobre la librería casi vacía (obras de Strindberg, el *Satyricon* de Fellini, *How to Talk Dirty and Influence People* de Lenny Bruce y unos pocos más). El único ornamento restante, también sobre la librería, es un juguete infantil: una hormiga roja de peluche.

Pocos minutos después de las nueve, Bergman entra con la mano extendida. No parece interesado en más presentaciones, pero me agrada que podamos ponernos a trabajar. Durante nuestra charla, me asombra constantemente la diversidad de expresiones que pasan por su cara, inherentemente anodina. Esta diversidad es tan difícil de capturar como la bella modulación de su voz, pero ambas son tan cruciales para nuestro encuentro que me he apartado de mis métodos habituales al intentar capturar algo de su estilo al tiempo que nuestras palabras.

Desde el principio, interrumpí las frases de Bergman, a veces completándolas, a veces anticipando una respuesta que me hacía impaciente por reaccionar, A medida que avanzaba la entrevista, esto se hizo más frecuente, y él también empezó a interrumpirme a mí. Por tanto, he reproducido casi todas las interrupciones, fueran del uno al otro o de cada uno a sí mismo; también he indicado (cómo me gustaría poder reproducirlas de verdad) algunas de las risas con las que Bergman iba salpicando cada vez más la reunión. Porque es apasionado sin ser adusto.

Aunque me he esforzado especialmente por capturar buena parte de la realidad de esta entrevista, he reescrito el texto, como siempre, para hacerlo más legible. Bergman habla un inglés con un acento muy marcado, aunque muy bueno, pero en él se deslizan con frecuencia errores cuando su cabeza va más deprisa que su dominio del idioma. Me pareció que no tenía sentido reproducir esos errores, pero uno de ellos merece un comentario. Aunque, hacia la mitad de nuestra charla, puse en su boca la palabra *estrepitoso*, lo que realmente dijo fue *estrepiverso*, un vocablo compuesto, accidentalmente inventado, que no obstante describe perfectamente un coloquio tanto «estrepitoso» como «diverso» en sus inquietudes.

La «estrepiversidad» es evidentemente la pasión de Bergman. Aunque nuestra conversación le absorbió hasta tal punto que inadvertidamente la prolongó cinco minutos —desorganizando así, como pusieron de manifiesto unas frenéticas llamadas telefónicas, el meticuloso programa que constituye su régimen diario—, cuando me acompañó, o más bien me hizo correr, hasta el ascensor, observó, con una amplia y afectuosa sonrisa: «Creo que hemos tenido una buena conversación, ¿no cree?». No solo ocupado en cuestiones de cine y teatro, ese día estaba en la ciudad,

como supe más tarde, para hacer gestiones para su quinta boda, que iba a tener lugar durante la semana.

Charles Samuels Señor Bergman, me gustaría empezar con una pregunta bastante general. Si me pidieran una sola razón para su preeminencia entre los directores de cine, señalaría su creación de un mundo especial: algo a lo que estamos acostumbrados con las grandes figuras creativas de otras artes, pero raras veces en la cinematografía, y nunca a su nivel. Usted es, de hecho, como un escritor. ¿Por qué no se dedicó a escribir?

Ingmar Bergman Cuando era niño, padecía una ausencia casi completa de palabras. Mi educación fue muy rígida; mi padre era sacerdote. En consecuencia, vivía en un mundo privado, entre mis propios sueños. Jugaba con mi teatro de marionetas.

Charles Samuels Y…

Ingmar Bergman Perdone. Tenía muy pocos contactos con la realidad o canales hacia ella. Tenía miedo a mi padre, a mi madre, a mi hermano mayor: a todo. Jugar con aquel teatro de marionetas y con un proyector que tenía era mi única forma de expresión propia. Tenía gran dificultad con la ficción y la realidad; de niño las mezclaba tanto que mi familia siempre decía que era un mentiroso. Incluso cuando crecí, me sentía bloqueado. Tenía enormes dificultades para hablar con otras personas y…

Charles Samuels Quiero interrumpirle solo un momento. Esta descripción de su niñez se parece a una descripción típica de la génesis de un escritor. ¿Fue solo el accidente del teatro de marionetas lo que le impulsó hacia el teatro más que hacia los libros?

Ingmar Bergman No. Recuerdo que durante mi 18.º verano, cuando acababa de terminar el colegio, de repente escribí una novela. Y en el colegio, cuando tenía que escribir redacciones, me gustaba mucho. Pero nunca sentí que lo

mío fuera escribir. Dejé la novela en mi escritorio y me olvidé de ella. Pero en 1940, de repente —en el verano—, empecé a escribir y escribí 12…

Charles Samuels Obras de teatro.

Ingmar Bergman Sí. Fue una erupción repentina.

Charles Samuels ¿Puedo ofrecerle una hipótesis acerca de esto para que pueda usted comentarla? Su capacidad como escritor y su necesidad de expresarse con palabras se satisfacen más en el teatro y en el cine porque en estas artes uno encarna también sus palabras e incluso ve la respuesta del público hacia ellas.

Ingmar Bergman Mis comienzos fueron otros, porque cuando empecé a escribir, desconfiaba de las palabras. Y siempre me faltaban palabras; siempre me ha costado mucho trabajo encontrar la palabra que deseo.

Charles Samuels ¿Es esta desconfianza de las palabras una de las razones por las que Alma hace decir a Elisabet «nada» en *Persona*?

Ingmar Bergman No. Sí. En cierto modo. Pero eso no fue consciente por mi parte.

Charles Samuels Porque *nada es* la palabra más verdadera, una que afirma lo mínimo.

Ingmar Bergman No sé. Siempre he sentido desconfianza tanto de lo que digo como de lo que los demás me dicen. Siempre siento que se ha excluido algo. Cuando leo un libro, leo muy despacio. Me lleva mucho tiempo leer una obra de teatro.

Charles Samuels ¿Dirige usted mentalmente?

Ingmar Bergman En cierto modo. Tengo que traducir las palabras a diálogos, movimientos, carne y **hueso**, Tengo una enorme **necesidad** de contacto con el público, con otras personas. Para mí, las palabras no son satisfactorias.

Charles Samuels Con un libro, el lector está en otro lugar.

Ingmar Bergman Cuando se lee, las palabras tienen que pasar por la mente consciente para llegar a las emociones y al alma. En el cine y en el teatro, las cosas van directamente a las emociones. Lo que necesito es entrar en contacto con los demás.

Charles Samuels Lo comprendo, pero eso suscita un problema que estoy seguro que ha debatido usted con frecuencia. Sus películas tienen impacto emocional, pero como son también las películas contemporáneas más difíciles intelectualmente, ¿no existe a veces una contradicción entre estos dos efectos? Le daré un ejemplo concreto. ¿Cómo reacciona usted cuando le digo que mientras veía *El rito*, mis sentimientos se veían perturbados por mi desconcertado esfuerzo por comprender?

Ingmar Bergman Su enfoque es erróneo. Nunca le pedí que comprendiera; solo le pido que sienta.

Charles Samuels No me ha pedido nada. Yo no le veo; solo veo la película.

Ingmar Bergman Sí, pero…

Charles Samuels Y la película me pide que comprenda. He aquí tres intérpretes bajo investigación por un espectáculo que las autoridades encuentran obsceno. La película nos hace preguntamos qué significa el espectáculo, por qué quieren reprimirlo las autoridades, etc. Estas preguntas están sentadas a mi lado. Poco a poco voy sintiendo que me agarran por el cuello —mejor, por la cabeza— para que no pueda sentir más que perplejidad.

Ingmar Bergman Pero eso está en usted.

Charles Samuels ¿No está en la película?

Ingmar Bergman No. *El rito* se limita a expresar mi resentimiento contra los críticos, el público y el gobierno, con quienes estaba en continua pugna mientras dirigía [el Real Teatro Dramático]. Un año después de dimitir del cargo,

me senté y escribí el guión en cinco días. **Lo** hice simplemente para liberarme.

Charles Samuels Pero entonces…

Ingmar Bergman Discúlpeme. La película es solo un juego, un modo de dar una patada a… la falta de comprensión de todos… a la intelectualidad…

Charles Samuels ¿De desconcertar al público?

Ingmar Bergman Exactamente. Me gustó mucho escribirla y aún más hacerla. Nos divertimos mucho mientras estábamos rodando. Mi objetivo se limitaba a divertirme a mí mismo y al público al que le gustara. ¿Comprende lo que quiero decir?

Charles Samuels Lo comprendo, pero…

Ingmar Bergman Tiene que darse cuenta —¡esto es muy importante!— de que nunca le pido a la gente que comprenda lo que **he** hecho. Stravinsky dijo una vez: «Nunca he comprendido una pieza musical en mi vida. Me limito siempre a sentirlas».

Charles Samuels Pero Stravinsky era un compositor. Por su propia naturaleza, la música no es discursiva; no tenemos que entenderla. Las películas, las obras teatrales, los poemas, las novelas hacen proposiciones y observaciones, encarnan ideas o creencias, y acudimos a esas formas…

Ingmar Bergman Pero tiene usted que comprender que está corrompido. Pertenece a una pequeña minoría que trata de comprender. La gente corriente… y yo también… Mire, yo tengo exactamente la misma sensación cuando veo una obra de teatro. Es como si estuviera escuchando un cuarteto de cuerda de Bartok. Nunca trato de comprender. Yo estoy también un poco corrompido, así que yo también, a cierto nivel, me controlo. Porque soy un hombre de teatro, un profesional, y eso puede…

Charles Samuels ¿Destruir la respuesta espontánea?

Ingmar Bergman Exactamente. Pero nunca lo hace, porque siento que el cine especialmente… Ya sabe, siempre hablan de que Brecht era tan intelectual.

Charles Samuels Cuando es muy emocional.

Ingmar Bergman Sí. Sus propios comentarios y los de sus comentaristas se interponen entre nosotros y las obras de teatro. La música, las películas, las obras de teatro actúan directamente sobre las emociones.

Charles Samuels Tengo que discrepar. Mis dos películas favoritas entre las suyas —aunque hay unas diez que considero excelentes— son *Persona* y *Los comulgantes*. Cada una de estas películas funciona como dice usted que debe hacerlo una película pero ninguna es como *El rito*. Me gustaría por tanto compararlas para explorar el problema de una película que es demasiado desconcertante para ser evocadora. Permítame empezar por *Los comulgantes*, que considero su película más pura. Por cierto; ¿le gusta?

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels Aunque la película plantea preguntas acerca de lo que piensa el héroe y de lo que representan él y su amante como diferentes formas de vida, el drama es tan cautivador, las imágenes tan potentes que no nos quedamos allí sentados —yo no me quedé allí sentado, corrompido como estoy— y decimos «¿Qué significa esto?». Quedé atrapado, *Los comulgantes* tipifica uno de los modos en los que usted destaca; en ella, la inquietud del público por el destino de los personajes es más intensa que cualquier perplejidad acerca de su significado. ¿Entiende lo que quiero decir?

Ingmar Bergman Sí. Pero creo que se equivoca.

Charles Samuels ¿Por qué?

Ingmar Bergman Porque… porque… cuando dice: «Me gustan *Los comulgantes* y *Persona*, y creo que son dos de las mejores que ha hecho», después dice «nosotros», y

después confunde «yo» y «nosotros», y hace generalizaciones, mientras que para todo el mundo *Persona* y *Los comulgantes* son, creo yo, mis películas más difíciles. Así que es imposible que adopte usted este punto de vista.

Charles Samuels Dejaré de mezclar «yo» y «nosotros»…

Ingmar Bergman Debo decirle, debo decirle antes de pasar a cosas más complicadas: ¡hago mis películas para que sean usadas! No están hechas *sub specle aeternitatis*; están hechas para ahora y para ser usadas. Son como una mesa, el agua mineral, una flor, una lámpara o cualquier cosa hecha para alguien que quiera usarla. Además, están hechas para ponerme a mí en contacto con otros seres humanos, a quienes se las entrego y les digo: «Por favor, usadlas. Tomad lo que queráis y tirad el resto. Volveré y haré otras cosas nuevas y hermosas. SI esta no ha tenido éxito, no importa». Mi impulso no tiene nada que ver con el intelecto ni con el simbolismo; solo tiene que ver Con los sueños y los anhelos, con la esperanza y el deseo, con la pasión. ¿Comprende lo que quiero decir? Así que cuando usted dice que una de mis películas es intelectualmente complicada, tengo la sensación de que no habla usted de una de mis cintas. Hablemos de las películas, no como de una de las mejores, o la más repugnante, o una de las horrorosas; hablemos de intentos de entrar en contacto con otras personas.

Charles Samuels Me temo que no me he expresado bien. Empezamos con *El rito*, y yo dije: «Esta es una película que yo creo…».

Ingmar Bergman ¡No me interesa lo que usted piense! ¡Si lo desea, hágame preguntas! ¡Pero no me interesa escuchar lo que usted piensa!

Charles Samuels No estoy tratando de decirle lo que me gusta o disgusta con el fin de darle mi opinión sino con

el fin de plantear preguntas. No volveré a decir «yo». Llamemos a una persona X; le preguntaré lo que X desearía saber. Digamos que mientras ve *El rito*, X no se siente tan emocionalmente…

Ingmar Bergman ¡No! ¡Está claro! ¡Esto no tiene ningún interés! Millones de personas han visto *El rito* y piensan… No tiene ningún interés si a uno no le gusta… Ya sabe usted, yo vivo en una isla pequeña. El día después de que se emitiera *El rito* en la televisión sueca; se me acercó un hombre en el transbordador que va a la isla y me dijo: «Fue una obra agradable. ¿No cree usted que fue una obra agradable? Mi esposa y yo no paramos de reír, y pasamos una tarde fabulosa juntos». Me quedé totalmente confuso; tal como nosotros lo juzgaríamos, había malinterpretado la obra por completo. ¡Pero lo pasó bien! Quizá se había emborrachado; quizá se había ido a la cama con la parienta; quizá estaba siendo irónico. Pero le gustó acercarse a mí y decirme que era agradable. ¿Comprende? Así que debemos encontrar algún modo de comunicarnos. Es muy importante. Si continuamos por este camino, no conseguiremos nada. Debemos encontrar algún modo de comunicación humana, porque si no lo hacemos, usted se limita a irritarme y yo solo quiero terminar. Ya sabe, yo puedo sentarme aquí y discutirlo todo de manera intelectual. Puedo decir las cosas más asombrosas, porque soy perfecto en las entrevistas. Pero creo que podríamos encontrar otro modo… comprende… un modo humano…

Charles Samuels ¿No se ha dado cuenta de que he pasado por alto todas mis preguntas preparadas?

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels He estado tratando de responder a lo que usted dice a medida que lo dice. He estado tratando de comunicarme. Le ruego, por lo que más quiera, que me avise cuando parezca que me estoy desviando. Pero, por Dios,

señor Bergman, le he dicho… Mire, yo tengo un trabajo: entrevistarle y escribir acerca de usted. Usted ya ha hecho el trabajo más importante: usted ha hecho las películas. Pero, a pesar de lo que ha dicho, creo que hay personas que agradecerían algo de ayuda para comprender las películas. Yo deseo, en la medida de mis posibilidades, con la ayuda que usted me pueda dar, trabajar para esas personas.

Ingmar Bergman Por supuesto. Comprendo muy bien que está usted tratando de establecer contacto, pero de este modo que ha comenzado nos quedaremos sentados como dos muñecos discutiendo absolutas tonterías; para mí no tiene ningún interés, y para todo el mundo carece por completo de interés. Por favor, intentemos…

Charles Samuels Permítame sugerirle dos alternativas, y diga usted la que prefiere.

Ingmar Bergman ¡No! ¡Continúe!

Charles Samuels ¡No! Yo también quiero establecer un contacto humano. He aquí las dos formas: hace unos instante, dijo usted que conoció a este hombre al que le gustó *El rito*, y sin embargo se sintió sorprendido porque…

Ingmar Bergman No dijo que le gustara; dijo que había pasado una velada agradable. Quizá estuviese siendo irónico. Pero me gustó su modo de enfocar, ya sabe… Fue como… Usó mi obra. La usó.

Charles Samuels ¿No le interesaría saber por qué la encontró útil?

Ingmar Bergman Eso es irrelevante. ¡La usó! Es interesante oír cómo y por qué la usan las personas; como en *La carcoma*, que obtuvo respuestas extremas: a la gente le gustaba o la odiaba. Me gusta saber de *La carcoma* porque no fue la película que yo pretendía hacer, por muchas razones; especialmente por los actores. Ya sabe que los actores cambian con frecuencia una película, para bien o para mal.

Charles Samuels ¿Puedo preguntarle en qué difiere la película de la que usted quería hacer?

Ingmar Bergman Mi intención era pintar el retrato de una mujer normal, en él que todo a su alrededor sería un reflejo. Quería verla en primer plano y que el entorno estuviera claro solo cuando se hallara cerca de ella. Quería que el retrato fuera muy detallado y muy encantador y verdadero. Pero cuando me reuní con los actores, a ellos les gustaba el argumento más que a mí, y creo que me sedujeron para apartarme de mi plan original. No puedo decir si el resultado es mejor o peor, pero es diferente. Bibi Andersson es muy amiga mía; una actriz encantadora y con un talento enorme. Está totalmente orientada hacia la realidad, y siempre necesita motivos para lo que hace. Es una mujer cálida, fantástica. Para ella, todo es importante, así que pidió que se aclarase perfectamente lo que yo quería que estuviera desenfocado o en sombra. No estoy criticándola; la admiro y la quiero. Pero ella cambió la película. Cuando le doy un papel a un actor, siempre espero que participe en la creación añadiendo algo que yo no tenía previsto. Colaboramos. La aportación de Bibi Andersson hizo la película más comprensible para la gente corriente y le confirió una potencia más inmediata. Yo acepté todos sus cambios.

Charles Samuels ¿Puedo preguntarle acerca de un momento de la película que, en mi opinión, es muy bueno? Por lo que usted dice, parece que Bibi Andersson estaba detrás de él. Karin le está dando el desayuno a su familia; todo es cercano, distendido, cálido, alegre. De repente, hay un corte a un plano largo de ella sola; bebiendo café, en una cocina totalmente silenciosa, totalmente vacía. Esta es una situación en la que la claridad del entorno nos hace comprenderla inmediatamente. Ahora sabemos por qué se dirige a David.

Ingmar Bergman Creo que la escena es mía, porque la película trata de una mujer a la que realmente conozco. Esa transición de la calidez a la soledad completa es característica de toda su vida; y de la vida de toda mujer. Por eso todas las mujeres se ríen cuando ven esa parte de la película.

Charles Samuels ¿Alguna vez hace algo más que cambiar una película por una de sus actrices? ¿Alguna vez llega a concebir alguna para darle a ella la oportunidad de cambiar? Le daré un ejemplo. En *Noche de circo* Harriet Andersson interpreta a una mujer que personifica el poder del sexo. Después, en la siguiente película que hizo, *Una lección de amor*, le da el papel de un marimacho que tiene miedo al sexo. ¿Hizo de algún modo esa última película para invertir su interpretación en *Noche de circo*?

Ingmar Bergman Conozco bien a mis actores. Todos tenemos una estrecha relación unos con otros. Sé cuántos papeles lleva cada uno en su interior. Un día escribo Uno de los papeles que el actor puede representar, pero que nunca lo ha hecho. A veces los propios actores no saben que lo pueden representar. Pero, sin llegar a decírmelo, me muestran los papeles que tienen dentro.

Charles Samuels Así qué usted puede escribir un guión porque se da cuenta de que una actriz determinada está ahora preparada para representar un papel determinado.

Ingmar Bergman Exactamente. Es fantástico estar rodeado de tantos actores, de tantos papeles no escritos. Los actores te están dando material todo el tiempo; a través de su cara, de sus movimientos, de sus inflexiones.

Charles Samuels ¿Invierte usted a veces, no solo al actor, sino toda la película en la siguiente que hace?

Ingmar Bergman Creo que solo un poco en la relación entre *Como en un espejo* y *Los comulgantes*.

Charles Samuels Sí, ese es un caso muy interesante. Al final de *Como en un espejo*, Björnstrand se comunica con su hijo, quien ha estado deseando que eso ocurra. Al año siguiente regresamos a la sala de cine y allí está Björnstrand representando, en cierto sentido, a su propio hijo, solo que ahora más desesperadamente en busca de comunicación con un padre (Dios) que no quiere o no puede responderle.

Ingmar Bergman Creo que es fascinante, pero nunca lo había pensado. Tiene razón, pero lo que dice me asombra.

Charles Samuels ¿No es una locura?

Ingmar Bergman No. No. No. Tiene usted toda la razón.

Charles Samuels Si no le importa, entonces, me gustaría volver a *Los comulgantes*. Deseo preguntarle, preguntarle a usted, una cosa para ver sí tengo razón. ¿No es cierto que, aunque a menudo le preocupa la imposibilidad de lograr la corroboración de la propia fe, en *Los comulgantes* muestra usted que la búsqueda de ésa corroboración es de por sí la causa del daño?

Ingmar Bergman Siempre que he tratado las cuestiones de Dios y de la fe suprema, me he sentido muy descontento. Cuando las he dejado atrás, y también he abandonado mi enorme deseo de hacer la mejor película del mundo…

Charles Samuels De ser Dios.

Ingmar Bergman Sí… de… de…

Charles Samuels Hacer la creación perfecta.

Ingmar Bergman Sí. De hacer la creación perfecta. Tan pronto como dije, aquí están mis límites, que veo muy claros y que no obviaré, sino que únicamente intentaré abrirlos… técnicamente… entonces me volví aneurótico…

Charles Samuels ¿Como un investigador científico?

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels ¿No es así como funciona el drama en *Persona*? Tras la secuencia de créditos, la película se inicia de forma realista. Hay una mujer en un hospital, que sufre

una especie de retraimiento catatónico. La atiende una enfermera. Después, a medida que avanza la película, ese drama realista empieza a romperse desde dentro (en cierto momento, la propia película se hace añicos). ¿Es cierto que, como un investigador científico, estaba investigando en *Persona* los límites que existen para un artista que desea que su imitación de la realidad sea tan real y tan compleja como la propia realidad? ¿No dice usted: «Por tanto, mostraré dónde están los límites declarando las artificialidades que constituyen mi arte y mostrando cómo se quiebran o se abren en el punto en que se aproximan más a tocar la verdad»?

Ingmar Bergman Eso es muy interesante, pero no es lo que yo pretendía. Es muy sencillo: *Persona* es una creación que salvó a su creador. Antes de hacerla, estuve enfermo, tuve dos pulmonías e intoxicación por antibióticos. Perdí el equilibrio durante tres meses. El verano anterior, había escrito un guión, pero le dije a todo el mundo que se cancelaría porque era una película complicada y yo no me sentía con ánimos para hacerla. Iba a ir a Hamburgo después para poner en escena *La flauta mágica*, y tuve que cancelarlo también. Recuerdo estar sentado en mi cama del hospital, mirando fijamente al frente, a un punto negro, porque si volvía la cabeza un poco, toda la habitación empezaba a dar vueltas. Pensé para mis adentros que nunca volvería a crear nada; estaba completamente vacío, casi muerto. El montaje del principio de la película es solo un poema acerca de esa situación personal.

Charles Samuels Con cortes de películas anteriores de Bergman.

Ingmar Bergman Porque siempre que pensaba en hacer una nueva película, me venían a la cabeza imágenes tontas de mis cintas antiguas. De repente, un día empecé a pensar en dos mujeres sentadas una junto a otra y comparando sus

manos. Era una única escena que, tras un esfuerzo enorme, conseguí escribir. Después, pensé que si podía hacer una película muy pequeña —quizá en 16 mm— acerca de dos mujeres, una que hablaba, la otra no (por tanto, un enorme monólogo), no me costaría mucho trabajo. Cada día escribía un poquito. Todavía no tenía la idea de hacer una película normal, porque estaba muy enfermo, pero me preparé para ello. Cada mañana a las diez me trasladaba de la cama al escritorio, me sentaba, y a veces escribía, y otras veces no podía. Cuándo abandoné el hospital, me fui a la costa, donde terminé el guión, aunque todavía estaba enfermo. No obstante, decidimos seguir adelante. El productor fue muy muy comprensivo. No dejaba de decirme que continuará, que lo tiraría si era malo, porque no era un proyecto costoso. A mediados de julio, empecé a rodar, todavía tan enfermo que cuando me ponía de pie me mareaba. Durante la primera semana, el resultado fue horrible.

Charles Samuels ¿Qué filmó usted esa semana?

Ingmar Bergman Empezamos con la primera escena en él hospital.

Charles Samuels ¿Pero no con la secuencia anterior a los créditos?

Ingmar Bergman No, eso vino después. Yo quería abandonarlo todo, pero el productor continuó animándome, diciéndome finalmente que trasladara la empresa a mi isla. Cuando llegamos allí, lentamente las cosas se animaron. Las actrices y Sven Nykvist fueron fantásticos; fue una colaboración fantástica. Un día hicimos una escena que todos sentimos que era buena. Eso me animó. Después, al día siguiente, otra escena; después muchas escenas. Creció, y empezamos a rodar de nuevo lo que no había funcionado. Exactamente qué ocurrió y por qué ocurrió, no lo sé.

Charles Samuels He aquí una película que hace usted inmediatamente después de pensar que nunca va a volver a

hacer una película. Vuelve usted a la vida como artista, paso a paso, animándose cada vez más hasta que puede enfrentarse —sin temor alguno— a los problemas, los absurdos y las imposibilidades del propio arte. Y elige usted como sustituta a una artista que sufre lo que usted sufrió, con la diferencia de que Elisabet lo desea; ella elige dejar de ser una artista.

Ingmar Bergman Sí, porque ella no está enferma.

Charles Samuels Permítame llegar a mi objetivo de otro modo. Cuando Elisabet ve en la televisión a un monje budista que se inmola en Vietnam, varios críticos quisieron tomar esto como una expresión nada característica de su interés en la política. Pero creo que debe relacionarse con la escena posterior —en su dormitorio— en la que ella estudia la fotografía de Cartier-Bresson de los judíos conducidos fuera del gueto de Varsovia. Ambas escenas dramatizan el espanto inspirado en la artista cuando se enfrenta al verdadero sufrimiento; que, sin embargo, no puede escapar a cierta implicación con el arte, ya que tanto el monje como los judíos llegan a nuestra conciencia a través del arte de un fotógrafo.

Ingmar Bergman Permítame explicar exactamente lo que traté de expresar en la primera escena. El monje la asusta porque su convicción es tan enorme que está dispuesto a morir por ella. La fotografía representa el verdadero sufrimiento.

Charles Samuels Pero, paradójicamente, también es arte. Y encuentro sugerente que durante la gran escena de *La vergüenza* en la que muestra usted a las personas que son conducidas como rebaños dentro y fuera de los edificios por los soldados, usted mismo recuerda la composición de la gran fotografía de Cartier-Bresson. ¿No sintió usted la reminiscencia?

Ingmar Bergman En cierto modo, sí. Pero nunca lo pensé. La escena que menciona usted representa la humillación, que es el tema de *La vergüenza*. La película no trata de una enorme brutalidad, sino solo de mezquindad. Es exactamente igual a lo que les ha ocurrido a los checos. Defendieron sus derechos y ahora, lentamente, están siendo sometidos a una táctica de brutalidad que les desgasta. *La vergüenza* no trata de las bombas; trata de la infiltración gradual del miedo.

Charles Samuels Así que el bajo presupuesto y la carencia de grandes escenas de guerra reflejan precisamente su tema.

Ingmar Bergman Sí, pero *La vergüenza* no es lo bastante precisa. Mi idea original era mostrar tan solo un único día antes de que hubiera estallado la guerra. Pero después escribí cosas, y todo se estropeó; no sé porqué. No he visto *La vergüenza* últimamente, y me asusta un poco hacerlo. Cuando se hace una película así, hay que ser muy duro con uno mismo. Es una cuestión moral.

Charles Samuels ¿Por qué?

Ingmar Bergman Ciertas cosas de la vida son imposibles de representar; como un campo de concentración.

Charles Samuels ¿Porque la realidad es demasiado horrible?

Ingmar Bergman Exactamente. Es casi igual con la guerra como con el asesinato o la muerte. Hay que ser moralmente consciente al cien por cien para tratar estas cosas.

Charles Samuels No hay que horrorizar simplemente.

Ingmar Bergman Exactamente. Ver morir a alguien es falso…

Charles Samuels Cuando sabemos seguro que se va a levantar después de la-actuación.

Ingmar Bergman En el teatro no es tan malo porque aceptamos todas estas convenciones, pero el cine es diferente.

Charles Samuels De todos modos, tiene usted más éxito en *La vergüenza* del que reconoce. Por ejemplo, creo que la escena de la entrevista crea el horror de la guerra sin ninguna muerte falsa. ¿Quiénes son esos soldados? ¿Qué quieren? ¿Cómo se atreven a televisar su brutalidad? ¿Cómo se atreven a humillar a otros seres humanos de ese modo: la vida llega al final de la civilización occidental? (*Bergman se ríe de buena gana.*) ¿De dónde sacó la idea para esa escena?

Ingmar Bergman No lo sé.

Charles Samuels ¿Estaba en el guión? ¿No improvisó?

Ingmar Bergman Estaba en el guión.

Charles Samuels ¿Improvisa usted mucho en otras ocasiones?

Ingmar Bergman No. Improviso solo cuando tengo un plan. Improvisar por sí mismo es imposible.

Charles Samuels ¿No improvisó las entrevistas con los actores en *Pasión*?

Ingmar Bergman Siento decir que esas están muy poco logradas. Solo quería hacer una pausa en la película y dejar que los actores se expresaran. Bibi Andersson y Liv Ullmann improvisaron sus entrevistas, pero Max von Sydow y Erland Josephson no tenían ni idea de qué decir, así que dijeron lo que yo les dije que dijeran. Eso dio lugar a dos películas distintas, y ya no entiendo por qué dejé todo el lote dentro, porque siempre ful consciente de que no funcionarían. Pero me gustan los *coups de théâtre*, cosas que hacen que la gente se despierte y se incorpore de nuevo a la película. Esta vez, sin embargo, no lo logré.

Charles Samuels No hay sorpresas en *Los comulgantes*; el ritmo es homogéneo. Quiero formularle otra pregunta

acerca de esa película. Cuando se descubre el cuerpo ahogado de Sydow, ¿por qué es tan distante el disparo?

Ingmar Bergman Porque siempre siento que cualquier cosa es más aterradora a distancia. Así, en *La vergüenza*, cuando Max le dispara a Björnstrand, estamos alejados, y yo sitúo el crimen detrás de un vagón.

Charles Samuels Pero estamos cerca de Elisabet cuado le chupa la sangre a Alma en *Persona*.

Ingmar Bergman Porque eso no es real.

Charles Samuels ¿Es una expresión de su relación más que un acontecimiento?

Ingmar. Bergman Exactamente. No se pretende que sea aterrador.

Charles Samuels Eso me conduce a un área más general. ¿Ejerce usted un control total sobre la colocación de las cámaras y sobre el montaje?

Ingmar Bergman Sí. Cuando ruedo, sé casi con exactitud cuánto tiempo va a durar una escena porque tengo una especie de ritmo dentro que trato de recrear.

Charles Samuels ¿Rueda usted alguna vez fuera de secuencia, sabiendo cómo se van a ensamblar las cosas?

Ingmar Bergman Solo lo hago cuando las circunstancias lo hacen necesario. Siempre trato de empezar por el principio, rodar hacia delante y después repetir tomas más tarde. Siempre repito las tomas de los primeros días.

Charles Samuels Hay varias explicaciones posibles para la negativa de Elisabet a hablar en *Persona*. Es un acto de gran honestidad; como se limita a imitar el sufrimiento real del mundo, decide no subir al escenario noche tras noche y burlarse de la realidad con su dolor fingido. También es un acto de agresión contra otras personas; su silencio las vuelve indefensas.

Ingmar Bergman Es como dice el médico de la película, «El silencio también es un papel». Elisabet carece de sentido

del humor. Cualquiera que trabaje en esta profesión debe evitar tomar el teatro demasiado en serio; es todo un juego.

Charles Samuels ¿Es esa la razón por la que considera usted *El rostro* una comedia?

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels ¿Porque trata del juego de ser artista?

Ingmar Bergman Nosotros los artistas representamos las cosas más serlas —la vida y la muerte—, pero todo es un juego.

Charles Samuels En *Persona*, ¿por qué repite usted la escena en la que Alma analiza a Elisabet una vez con planos de Alma y de nuevo con planos de Elisabet, reaccionando?

Ingmar Bergman Porque ambas actrices son maravillosas. Primero la corté en planos inversos, pero sentía que faltaba algo. Sentía que se añadía toda una dimensión repitiendo la escena con planos de la otra mujer.

Charles Samuels ¿Por qué se viene abajo Alma y pronuncia sílabas sin sentido después de abandonar la isla?

Ingmar Bergman Sus resentimientos la han vuelto casi loca, así que ya no es capaz de componer palabras, que ya no son útiles. Pero no es una cuestión psicológica, sino que se produce en el momento, dentro del movimiento de la propia película, en que las palabras ya no pueden tener ningún significado.

Charles Samuels ¿Cree usted que Elisabet envió deliberadamente a Alma con la carta [en la que comenta el modo en que está utilizando a la enfermera] para que la muchacha pudiera leerla?

Ingmar Bergman Nunca lo he pensado. Tal vez.

Charles Samuels Algo similar ocurre con frecuencia en sus películas. En *Como: en un espejo*, por ejemplo, Karin descubre que su padre la ha estado estudiando cuando encuentra su diario. En *Pasión*, Andreas descubre la mentira de Anna al encontrar la carta que ella dejó en su bolso, etc.

Muchos de sus personajes dejan pruebas acerca de sí mismos precisamente para la persona que no debe verlas.

Ingmar Bergman Las cartas y los diarios son muy tentadores. Yo estoy extremadamente, apasionadamente interesado en los seres humanos. Cualquier cosa escrita o dejada atrás me tienta tanto que la leería si pudiera. ¡Cuando murió mi madre —hace cuatro años— descubrimos un diario que no sabíamos que había llevado diariamente desde 1916! Leerlo fue un acto fantástico porque escribía con una letra microscópica, con muchas abreviaturas. Pero repentinamente descubrimos a una mujer desconocida —inteligente, impaciente, furiosa, rebelde— que había vivido bajo aquella disciplinada y perfecta ama de casa.

Charles Samuels No me atrevería a hablar de su madre, pero los personajes de sus películas que dejan pruebas tras de sí pueden estar mintiendo, en cierto sentido. Después de todo, usted mismo admite que las palabras deben levantar sospechas; el yo del que escribimos es una construcción artística.

Ingmar Bergman Las palabras… son… siempre… difíciles. Ahora hemos regresado al principio. El músico escribe notas en un pentagrama, que son los signos más perfectos que existen entre el creador y el intérprete. Pero las palabras son un canal muy muy malo entre el escritor y el intérprete.

Charles Samuels Y el público.

Ingmar Bergman Sí, por eso siempre desconfío de las palabras.

Charles Samuels Un hecho interesante; sin embargo, cada vez utiliza usted menos música en sus películas. ¿Por qué?

Ingmar Bergman Porque creo que la película misma es música, y no puedo ponerle música a la música.

Charles Samuels ¿Por qué le llevó tanto tiempo descubrir eso?

Ingmar Bergman Porque he sido ambivalente.

Charles Samuels En *La carcoma* cuando Karin va al piso de David y encuentra que se ha ido, ¿no es la sierra radial que escuchamos su nueva manera de utilizar la música?

Ingmar Bergman Yo creo que todo lo que hay en la banda sonora debe complementar la imagen: voces, ruidos, música; todos son iguales. A veces me siento muy descontento porque todavía no he encontrado la solución al problema del sonido.

Charles Samuels ¿No es cierto, no obstante, que utiliza sonidos como comentario con más frecuencia ahora que en sus primeras películas?

Ingmar Bergman Sí, es cierto.

Charles Samuels Otro buen ejemplo de este nuevo uso de la banda sonora es la sirena de niebla de *Persona*, que señala un movimiento fuera del mundo real. Una última pregunta acerca de esa película: cuando Alma se marcha, la imagen se detiene un momento en la estatua de madera de una mujer que vemos de nuevo en *La vergüenza, Pasión* y *La carcoma*. ¿Por qué?

Ingmar Bergman Es el mascarón de proa de un buque. En la isla donde vivo, la tengo delante de mi casa. Es amiga mía, y me gusta porque está hecha de madera noble. Representa algo para mí, por motivos personales.

Charles Samuels ¿Cómo responde al espectador que ha captado esas referencias personales: el mascarón que reaparece, todos los Vogler y Andreas, los diarios y cartas descubiertos, el miedo personal a las aves que crea el clímax en *La hora del lobo* pero que ha de ser invocado incluso para explicar pequeños momentos (como el ave que se arroja contra la ventana en *Pasión*)? ¿Qué le dice a la persona que

sigue viendo estas cosas, pero no comprende su significado? Bergman está enviando mensajes, piensa, pero ¿qué son y por qué?

Ingmar Bergman Tal vez esas cosas que significan tanto para mí también signifiquen algo para otra persona.

Charles Samuels ¿No tiene ninguna intención concreta al repetirlas?

Ingmar Bergman No.

Charles Samuels Pero ¿comprende lo que eso provoca en un espectador que le sigue a usted como si fuera un escritor? Este problema se lo ha provocado su propio genio para crear un mundo singular que otros desean cartografiar. Y no es un mundo juguetón, como el de Truffaut, con todas sus referencias jocosas a los directores favoritos y la despreocupada concesión de papeles menores a los amigos. Usted no bromea de ese modo; Incluso en su comedla más ligera, el espectador nunca duda de que se trata de cuestiones serias y típicas. Sus admiradores quieren comprender la distribución de su mundo, conocer los nombres y las propiedades e incluso la importancia de todos esos lagos, islas y rocas. ¿Qué consejo nos da usted?

Ingmar Bergman Es irrelevante. Todas esas cosas son sueños: no necesariamente los que yo he soñado; más bien fantasías. Cuando usted está soñando… ¿Tal vez recuerda sus sueños?

Charles Samuels Casi nunca.

«Cada vez más tengo la sensación de que la gente, bajo la tremenda presión a la que está sometida en la actualidad, actúa con pánico. Actúa por un solo motivo: el propio interés. Y de eso trata la película».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

Ingmar Bergman ¿Pero sabe que sueña?

Charles Samuels Por supuesto. Si no, no dormiría.

Ingmar Bergman Si no soñara, se volvería loco.

Charles Samuels Sí.

Ingmar Bergman Todas las noches penetra en un mundo de personas, colores, muebles, islas, lagos, paisajes, edificios —todo— que solo le pertenece a usted. Pero si recuerda sus sueños y empieza a contárselos a otras personas, entonces quizá las otras personas empiecen a conocerle mejor.

Charles Samuels Entonces, ¿no le molesta que los críticos le interpreten a través de esos elementos?

Ingmar Bergman En absoluto. En absoluto. Y permítame que le diga, aprendo más de los críticos que critican honradamente mis películas que de quienes sienten devoción por ellas.

Charles Samuels ¿Por qué, entonces, al principio de nuestra entrevista, insistió usted, «No me importa lo que usted piense»?

Ingmar Bergman Porque tenía la sensación de que empezamos con usted tratando de centrarse en su persona…

Charles Samuels ¿De convertirme en el sujeto de la entrevista?

Ingmar Bergman No. Estaba usted tan escondido… Vi que se había preparado muy bien, y permanecía encerrado en su preparación. Usted sabía que teníamos poco tiempo; quería empezar apresuradamente. Así que empezó a hablar conmigo de un modo que me resultaba muy difícil de entender. Entonces me limité a decir cualquier cosa para abrirme paso. Ahora creo que estamos en perfecta comunicación. Quizá nuestra conversación sea un poco estrepitosa, pero me gusta así. Ahora nos sentamos como dos seres humanos, debatiendo cosas de un modo sencillo.

Cuando ful descortés y dije «No me importa lo que usted piense», lo dije intencionadamente; porque todas las personas que son importantes para mí… Buñuel dijo una vez una cosa maravillosa: «Solo hago películas para mis amigos». E influyen en mí. Interfieren, y yo les escucho, y me ayudan a cambiar cosas. Pero ¿sabe usted?, odio la manera intelectual de manejar cosas que son muy sensuales, muy personales para mí. ¿Comprende lo que quiero decir? Así que me limité a decir cualquier cosa que nos rebajara a un nivel en el que pudiéramos comunicarnos. Yo mismo no puedo decir que *Persona* sea mi mejor película… Diez veces al mes la gente me pregunta «¿Cuál es su mejor película?», pero eso es irrelevante para mí porque algunas de mis películas están más cerca de mi corazón que otras. Cuando nos reunimos y usted dice «Esta es buena y esta es mala», no puedo soportarlo, pero si dice «Esta se encuentra más cerca de mi corazón; siento esta; no siento esa», entonces puedo comprenderle.

Charles Samuels Entonces sigamos con las demás películas, *Música en la oscuridad* es la primera película que usted dirigió a partir del guión y de la novela de otra persona. Cuando dirige de ese modo, ¿tiene una sensación diferente que al dirigir su propio guión?

Ingmar Bergman Sí, en cierto modo, pero estoy acostumbrado, porque en el teatro siempre estoy dirigiendo los guiones de otras personas. Por supuesto, me gusta más en el teatro porque esa es mi profesión. En las películas, es más difícil.

Charles Samuels Cuando hace una película así, en condiciones que se aproximan más a la dirección teatral, ¿se encuentra por tanto liberado para hacer más experimentación con recursos cinematográficos? Por ejemplo, la escena inicial de *Música en la oscuridad*, en la que el héroe se queda ciego durante la práctica de tiro,

parece más cinematográfica que la mayoría de las cosas de sus películas anteriores.

Ingmar Bergman El productor cortó toda la secuencia en pedazos. Cuando hice la película, hubiera aceptado una oferta para filmar la guía telefónica. Fue un desastre desde el principio. Después un productor muy inteligente vino y me dijo: «Ingmar, es usted un desastre. He aquí una historia muy sentimental que resultará atractiva para el público. Usted necesita un éxito de taquilla ahora». Yo respondí: «Le lameré el culo sí usted quiere; solo déjeme hacer una película». Así que hice la película, y le estoy extremadamente agradecido; más tarde me dejó hacer *Prisión*. Todos los días venía al estudio y me decía: «No. Ruede de nuevo. Esto es demasiado difícil, incomprensible.

¡Está usted loco! ¡Ella debe ser bellísima! ¡Tiene que ponerle más luz en el pelo! ¡Tiene que poner unos gatos en la película! Quizá pueda encontrar algún perrito». La película fue un gran éxito. Me enseñó —de un modo muy duro— muchas cosas que me salvaron. Le estaré agradecido hasta el día de mi muerte.

Charles Samuels ¿Le salvó de no comunicarse directamente con el público?

Ingmar Bergman Sí. Sí. Yo le tenía tanto miedo al público que no me podía comunicar.

Charles Samuels Su siguiente película, *Tres amores extraños*, contiene una escena de parto. Una escena así reaparece con frecuencia en sus películas. ¿Por qué?

Ingmar Bergman ¡Tengo nueve hijos!

Charles Samuels Mr. Bergman, ¿por qué hizo usted una aparición personal en *Tres amores extraños* y en *Secretos de mujeres*?

Ingmar Bergman ¡Falta de extras! (*Risas.*)

Charles Samuels ¿Estaba ahorrando?

Ingmar Bergman Sí. (*Risas.*)

Charles Samuels ¿Por qué decidió en este punto concreto de su carrera hacer una comedia tan estilizada como *Sonrisas de una noche de verano*?

Ingmar Bergman Pensé que era hora de tener un éxito de taquilla, y, aunque todo el mundo discrepaba, estaba convencido de que esta película tendría éxito. Además, siempre me ha gustado la *pièce bien faite* (Marivaux y Scrlbe) con su construcción argumental estratégica. En cierto modo, esta película es solo una obra de teatro que yo deseaba escribir. No tenía dinero para producirla, así que conseguí que alguien me dejara convertirla en una película.

Charles Samuels De hecho, algunas personas han criticado sus películas por ser demasiado teatrales, en especial las primeras. ¿Cómo responde a esta acusación?

Ingmar Bergman Soy director.

Charles Samuels Pero ¿no son diferentes las dos formas?

Ingmar Bergman Completamente. En mis primeras cintas, me costaba mucho trabajo pasar de dirigir en el teatro a dirigir películas. No tuve éxito en el cambio. Pero eso no tiene importancia.

Charles Samuels A propósito, ¿es esa la razón por la que utilizó un narrador en su primera película, *Crisis*, y una especie de director de escena que se dirige al público y nos pide que usemos la imaginación —innecesariamente, ya que el cine muestra todo lo que quiere— en su segunda película, *Llueve sobre nuestro amor*?

Ingmar Bergman Sí. Hasta *Juegos de verano...* No recuerdo cuántas películas había hecho antes de esa…

Charles Samuels Nueve.

Ingmar Bergman Nueve. Bueno, siempre me había sentido técnicamente lisiado: inseguro con el equipo, las cámaras, el material de sonido; todo. A veces una película tenía éxito, pero nunca conseguí lo que quería. Pero en

Juegos de verano, de repente sentí que conocía mi profesión.

Charles Samuels ¿Tiene alguna idea de por qué?

Ingmar Bergman No lo sé, pero ¡por el amor de Dios, siempre tiene que llegar un día en el que uno logre por fin comprender su profesión! Me impresionan tanto los directores jóvenes actuales que saben cómo hacer una película desde el primer momento.

Charles Samuels Pero no tienen nada que decir, (*Bergman se ríe.*) De todos modos, estoy muy interesado en saber por qué *Juegos de verano* es un punto de inflexión (y estoy de acuerdo en que lo es). ¿Tal vez el avance decisivo, que usted considera técnico, pudo estar relacionado con el contenido? Porque esta me parece a mí la primera de sus películas que logró una verdadera complejidad. Al final de *Hacia la felicidad*, el director de orquesta le dice al protagonista, que acaba de sufrir la pérdida de su amada esposa, que debe encontrar consuelo en la música, y cerramos con los acordes del *Himno a la alegría* de Beethoven. *Juegos de verano* tiene una conclusión similar, pero es mucho más complicada y ambigua. La protagonista baila hacia su nuevo amante, tras dejar atrás el idilio anterior, pero lo percibimos como una acomodación más que una solución. El dolor no se trasciende fácilmente.

Ingmar Bergman Su pregunta es difícil. Trataré de… No comprendo. ¿Le intriga que el director le diga al protagonista que toque?

Charles Samuels No. Estoy diciendo que la conclusión de estas dos películas es similar pero…

Ingmar Bergman Y de *Los comulgantes*.

Charles Samuels Sí… pero *Juegos de verano* es el primer ejemplo excelente de este tema, porque por primera vez no parece usted sentir la necesidad de que la conclusión sea sencilla. Y yo creo que eso es crucial para su éxito. Por

ejemplo, incluso *Sonrisas de una noche de verano*, que usted llama una *pièce bien faite*, no se caracteriza por su claridad, sino por su ambigüedad. La trama se resuelve, pero no los problemas de los personajes. Además, aunque es una comedla acerca del amor, la película es también un drama acerca de la muerte: antes de que los amantes huyan, muestra usted un reloj medieval que da la hora mediante una procesión de figuras de madera (que recuerda al final de *El séptimo sello*), la más prominente de las cuales es la muerte.

Ingmar Bergman Toda la película trata de la destrucción. *Sonrisas de una noche de verano* es mucho más oscura de lo que parece. La hice durante uno de mis periodos más depresivos, cuando yo mismo estaba cerca de la muerte. Como *Persona*, salvó a su creador. Muchas veces uno hace una tragedia con buen humor y, cuando está de mal humor, recurre a la comedia. También es cierto, como dice usted, que en *Juegos de verano* empiezo a aceptar la vida como una solución de compromiso. Antes de hacer eso, la vida es difícil y pesada, y las cosas van mal; en el momento en que aceptas tus limitaciones y las ves con claridad, sientes mayor deseo de crear y más placer en la creación.

Charles Samuels Pero ¿cómo pudo usted, en ese estado, hacer una película como *Una lección de amor*?

Ingmar Bergman Oh, es solo un divertimiento. Acababa de terminar *Noche de circo* y estaba viviendo con Harriet Andersson en un pequeño hotel de la costa. A ella le gustaba tomar el sol en la playa, y a mí me gustaba sentarme…

Charles Samuels ¿A la sombra?

Ingmar Bergman No. Era un hotel fantástico, exactamente como el de *Las vacaciones del señor Hulot*. Había en él una pequeña torre en la que yo solía sentarme a

leer. Me acababa de divorciar de mi tercera esposa, aunque todavía la quería mucho y, por tanto, empecé a escribir sobre ella. En 14 días terminé el guión, y 14 días después empezamos a rodar la película. Todo ello fue solo por diversión; y por dinero. Yo era muy pobre en aquella época, ya sabe. Y ya tenía muchos hijos y muchas mujeres, y había que repartir dinero. Buena parte de mi cine de los primeros años se debió a la falta de dinero.

Charles Samuels «Las mujeres y los niños son rehenes de la fortuna».

Ingmar Bergman (Se ríe estrepitosamente).

Charles Samuels ¿Se hicieron algunas de las escenas de *Una lección de amor*, que representan a la pareja antes de casarse, a imitación de la «comedla de enredos» estadounidense?

Ingmar Bergman No, pero las había visto todas, así que quizá inconscientemente… Ya sabe, nunca me ha asustando recibir influencias. Me gusta emplear los estilos de otros. No quiero ser singular. Soy un aficionado al cine. No tengo complejos sobre este tema.

Charles Samuels ¿Se debe eso a que está usted seguro de que siempre será usted mismo?

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels Especialmente la escena en la que Eva Dahlbeck golpea a su antiguo amante, me recordó a una película de Rosalind Russell.

Ingmar Bergman Esa escena fue una obra teatral de un solo acto que escribí mucho antes y solo la introduje ahí porque era divertida. La escribí a imitación de las comedlas de un solo acto de Chéjov.

Charles Samuels ¿Por qué ha pasado al color recientemente?

Ingmar Bergman Al principio resultó difícil, pero ahora me gusta. Es más sensual, ahora que he aprendido a

utilizarlo.

Charles Samuels *Pasión* es preciosa, pero ¡Dios mío!, *Esas mujeres* parece un mal musical de la MGM.

Ingmar Bergman Empezamos por leer todos los libros, y tratamos de hacer lo correcto, pero es…

Charles Samuels *Tutti-frutti*.

Ingmar Bergman Sí. Sí. (*Risas.*) En *Pasión* decidimos no utilizar el azul en absoluto…

Charles Samuels Sin embargo, se siente uno tan frío: gris, pero no azul.

Ingmar Bergman Exactamente.

Charles Samuels ¿Trabaja usted en color ahora, en alguna medida, porque considera que el público lo exige?

Ingmar Bergman No. Me gusta.

Charles Samuels ¿Por qué, al principio de *Pasión*, muestra usted a Liv Ullmann con muletas?

Ingmar Bergman Mientras escribía el papel, sabía que Liv Ullmann debía representarlo, y sabía que la muleta tendría un poderoso efecto sobre los sentimientos de Liv Ullmann.

Charles Samuels ¿No simboliza también el modo en que Anna utiliza su «feliz matrimonio» como muleta?

Ingmar Bergman Por supuesto. Pero esa es una razón secundarla.

Charles Samuels ¿Por qué hizo que Anna tuviera un sueño de *La vergüenza*?

Ingmar Bergman Las cosas ocurren a veces por extrañas razones. Cuando hicimos *La vergüenza*, construimos la casa en la isla y ajardinamos los terrenos: todo con permiso del gobierno porque, como la isla es una especie de reserva de animales, no se permite construir casas allí sin licencia. Cuando se terminó la película, el productor me dijo que teníamos qué tirar la casa, y le rogué que no lo hiciera. Le dije que iba a hacer otra película allí,

aunque no tenía intención de hacerla; simplemente no quería perder esa casa. Dentro de mí, tenía la extraña sensación de que no había tenido éxito con *La vergüenza*, y deseaba recrear la película en el lugar donde había fracasado. Ya sabe, la atmósfera de *Pasión* es exactamente igual que la de *La vergüenza*: asesinato, brutalidad, anonimato, la sensación que tiene la gente de su absoluta indefensión frente a la brutalidad. Liv Ullmann hace el mismo papel en ambas películas, y la mujer de *La vergüenza* podría haber tenido los mismos sueños que Anna. Inicialmente, indiqué el estrecho vínculo entre ambas películas a través del diálogo, pero finalmente lo quité. Cuando Bibi Andersson se aproxima por primera vez a Max von Sydow, le hice decir, «Dos personas que desaparecieron en la guerra vivían en esta casa».

Charles Samuels ¿Por qué convierte a Max von Sydow en arqueólogo y después no relaciona esto con una película anterior, sino con una posterior? En *La carcoma*, Elliott Gould también es arqueólogo.

Ingmar Bergman Siempre me ha fascinado la excavación y la búsqueda de cosas.

Charles Samuels Usted también excava: en busca de la verdad acerca de las personas…

Ingmar Bergman Una especie de verdad.

Charles Samuels De acuerdo, una verdad.

Ingmar Bergman ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! Discúlpeme. Excavo en busca de expresiones y relaciones secretas que ocultamos.

Charles Samuels Bajo nuestros rostros. Así, pone usted la cámara muy cerca para ver si puede penetrar la cara. Pero también parece usted darse cuenta de que la verdad oculta revelada mediante la cara de una actriz es también una mentira porque es arte.

Ingmar Bergman Le ruego que no hable de la verdad: ¡no existe! Detrás de cada cara hay otra y otra y otra. La cara de la actriz le ofrece, con enorme concentración, toda esa serle de caras; no en un solo momento, sino en diferentes momentos de la representación o, a veces, durante un primer plano largo. En cada milésima de segundo, un actor le ofrece una impresión diferente, pero la sucesión es tan rápida que las toma usted todas como una sola verdad.

Charles Samuels Así es como funciona el cine: una sucesión de fotogramas individuales que el ojo percibe como una imagen en movimiento.

Ingmar Bergman Ambas cosas son casi lo mismo; tiene usted razón.

Charles Samuels Y en ambos casos, escoge usted las que quiere de todas las expresiones diferentes y así construye una sola verdad. Así que, finalmente, no obtenemos la verdad revelada a través de la cara de la actriz, sino su selección de todos los casos de la misma que ella le ha expresado a usted.

Ingmar Bergman Todo lo que se hace en las películas es una selección. Las personas que salen ahora y lo filman todo están pervirtiendo el arte cinematográfico.

Charles Samuels Usted selecciona entre las cosas que ha capturado con la cámara, pero también impone al proporcionar el diálogo.

Ingmar Bergman Eso se debe a que coloco a mi gente en entornos estilizados y en situaciones donde pueden expresar cosas que son complejas y secretas; y emocionalmente estimulantes para el público. Cada segundo de mis películas está hecho para conmover al público.

Charles Samuels ¿Decide usted exactamente cómo debemos conmovernos, qué debemos sentir?

Ingmar Bergman No. No. Solo que sienta usted algo.

Charles Samuels ¿Por qué utiliza usted tanto diálogo en sus películas?

Ingmar Bergman Porque la comunicación humana tiene lugar a través de las palabras. Una vez intenté eliminar el lenguaje, en *El silencio*, y creo que esa película es excesiva.

Charles Samuels Demasiado abstracta.

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels Quiero pasar a *El silencio*, pero una última pregunta acerca de *Pasión*. ¿Qué significa la última línea: «Esta vez su nombre era Andreas»?

Ingmar Bergman (*Risas.*) Volveremos.

Charles Samuels No comprendo. Puede significar que ella es una devoradora de hombres, porque su primer marido también se llamaba Andreas, o puede significar que otro ser humano ha sido destruido en el mundo, «Esta vez su nombre es Andreas», o que otro personaje de Bergman ha sido destruido, llamado esta vez Andreas.

Ingmar Bergman Se lo diré; es mucho más sencillo. Significa una especie de rendición: «Esta vez su nombre es Andreas». Debe usted sentir, tras el significado, otro que no puede usted definir. Para mí expresa una sensación de aburrimiento.

Charles Samuels No comprendo.

Ingmar Bergman Quiero decir, «Esta vez su nombre es Andreas»; pero volveré, y la próxima vez mi personaje tendrá otro nombre. No sé cuál será, pero este aburrido personaje volverá.

Charles Samuels ¿Usted también?

Ingmar Bergman Sí. (*Sonoras risas.*)

Charles Samuels Creo que *El silencio* demuestra mi punto de vista, ¿sabe? Mire, no voy a seguir tratando de defenderme, pero debe comprender que desapruebo la respuesta totalmente intelectual a la película…

Ingmar Bergman Mire, uno de mis mejores amigos, que vive una vida completamente intelectual, es un lisiado emocional. Está muy tenso, pero le tengo muchísimo cariño porque es tan infeliz y tan amable y, por dentro, tan cálido. Es su propio enemigo todo el tiempo. Todo lo que a mí me disgusta, a él le gusta; y todo lo que a él le gusta, a mí me disgusta. Sin embargo, encuentro muy fascinante estudiar sus reacciones, que son siempre enormemente inteligentes. Su segunda o tercera reacción puede ser emocional, pero incluso esa está controlada.

Charles Samuels Yo nunca tengo solamente una reacción intelectual.

Ingmar Bergman Sí, ahora que llevamos un rato hablando, veo que es usted extremadamente emocional.

Charles Samuels Pero tengo que hablar con usted intelectualmente porque estamos debatiendo su arte... No obstante, lo que me desagrada de *El silencio* es la exclusividad de su atractivo para nuestro intelecto. Se vuelve cada vez más blanco a medida que avanza, blanqueándose hasta que no veo nada. Eso se ajusta al tema, pero también me deja hambriento. No odio *El silencio* como, por ejemplo, odio una película como *Crisis*, que no tiene interés alguno, pero la odio. Lo único que me deja son preguntas: por ejemplo, ¿por qué mira el niño la imagen de la ninfa y el sátiro?

Ingmar Bergman Esta película es muy... ¿Qué puedo decir acerca de *El silencio*? Creo que trata de la quiebra completa de las ilusiones... Es muy difícil explicárselo... Se trata de mi vida privada... Es una película extremadamente personal.

Charles Samuels Que es por lo que no comunica.

Ingmar Bergman Creo que eso es cierto. Es una especie de purga personal: una representación del infierno en la Tierra: mi infierno. La película es tan... Es tan extraña para

mí que no sé lo que significa. La vi hace Unas semanas, así que la tengo bastante clara en la cabeza ahora. Algunas de las escenas me gustaron tanto que me quedé asombrado.

Charles Samuels ¿Como cuáles?

Ingmar Bergman Una de las mejores escenas que he hecho nunca es la breve reunión entre el camarero y Ester en la oscuridad mientras suena Bach en la radio. Él entra, pronuncia el nombre de Johann Sebastian Bach y ella dice: «La música es preciosa». Es un momento repentino de comunicación; tan limpio.

Charles Samuels También claro.

Ingmar Bergman Completamente claro. Esa película tiene demasiadas referencias personales a mí y a mi vida y experiencias, así que hoy —diez años después— parece como si hubiera sido hecha por otra persona. Pero esa escena no.

Charles Samuels Hay dos paradojas acerca de la naturaleza autobiográfica de la película. Una es el extraño exceso de simbolismo impersonal, incluso rutinario, en buena medida freudiano. Por ejemplo, cuando el camarero arranca de un mordisco la cabeza del perrito caliente, ciertos miembros del público no pueden evitar señalar el símbolo de castración.

Ingmar Bergman No lo es. El actor que utilicé para el papel era una persona mayor maravillosa que estaba enferma entonces: a causa de la trombosis, había perdido la memoria y no podía recordar todas sus líneas. Incluso olvidaba cosas que estaban ocurriendo en su vida mientras hacíamos la película. Se había vuelto completamente infantil. Pero su cara era tan maravillosa. Así que le dije que hiciera lo que quisiera, que inventara sus propios asuntos. Eso fue improvisado por él para jugar con el niño.

Charles Samuels Bueno, pero la película está llena de una sexualidad perversa: los enanos que visten al niño con

ropa de niña, la masturbación, el sexo sin amor, etc.

Ingmar Bergman Eso es el infierno: la perversión del sexo. Cuando el sexo se aísla completamente de otras partes de la vida y de todas las emociones, produce una enorme soledad. De eso trata la película: de la degradación del sexo.

Charles Samuels Y de la guerra.

Ingmar Bergman Sí, porque la brutalidad y la crueldad están esperando fuera.

Charles Samuels Dispuestas para aparecer en *La vergüenza*.

Ingmar Bergman En 1946 pasé unas semanas en Hamburgo, y en París y Grenoble, en 1949; todos eran lugares donde la guerra había sido intensa. El hotel de *El silencio* es exactamente como aquellos en los que viví. La película tiene que ver con tantas cosas que me asustan…

Charles Samuels ¿Y la escena en la que el niño orina contra la pared del pasillo del hotel?

Ingmar Bergman Está purgando sus problemas, su estrés. Ahora se siente un poco más valeroso.

Charles Samuels Siendo revoltoso, se reafirma.

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels Pasemos a otra película un tanto difícil, *El rostro*. Siempre que la veo, siento una sensación diferente hacia ella. A veces me encanta; otras veces la odio.

«Cuando veo La vergüenza hoy, creo que puede dividirse en dos partes. La primera mitad, que trata de los acontecimientos de la guerra, es mala. La segunda mitad, que trata de los electos de la guerra, es buena. La parte buena de la película empieza con el momento en que termina la guerra y se impone el dolor de la posguerra».

—IB *Images* (1994)

Ingmar Bergman ¿No puede usted decidirse y amar la película? Porque fue hecha con tanta vitalidad y placer. Ya sabe, yo estaba de muy buen humor cuando hice esa película.

Charles Samuels No parece que fuera así.

Ingmar Bergman Lo siento. Teníamos la sensación de estar jugando todo el tiempo.

Charles Samuels Aquí creo que hablo por otras personas. Después de haber visto *El rostro*, no comprendemos por qué se llama comedla. Al final de la película, nos miramos unos a otros y decimos…

Ingmar Bergman «¿Qué clase de comedla es esta?». Una comedia negra.

Charles Samuels Eso no basta. Al menos, los momentos que pretenden ser humorísticos frente a los otros no son divertidos. Por ejemplo, toda la subtrama de los sirvientes…

Ingmar Bergman Eso estaba más desarrollado en el original; por motivos que prefiero que no registre usted, tuve que cortar la mayoría de las escenas. Tiene razón en que esta parte de la película no está nada lograda.

Charles Samuels *El rostro* parece atacar y explotar la teatralidad al mismo tiempo. En consecuencia, no sé muy bien cómo considerar a su aparente sosias, Vogler. ¿O se trata de que sienta esta duda?

Ingmar Bergman Sí. No quiero saber cómo se siente usted.

Charles Samuels Incluso más problemático es el concepto que tiene el mago de sí mismo como sacerdote.

Ingmar Bergman Él solía considerarse un sacerdote. En otro tiempo era idealista; ahora se limita a hacer los trucos, sin ningún sentimiento. El único hombre completamente integrado en la película es Vergerus. Él es el que me gusta, no el mago.

Charles Samuels ¿Por qué, entonces, le convierte en un imbécil?

Ingmar Bergman Porque es un imbécil.

Charles Samuels Entonces, ¿por qué le gusta?

Ingmar Bergman Me gusta su sueño de descubrir la verdad acerca de la magia.

Charles Samuels ¿Le gusta su cientifismo inocente?

Ingmar Bergman Y su pasión.

Charles Samuels Pero es un intelectual, un racionalista.

Ingmar Bergman Sí, pero…

Charles Samuels Y a usted note gustan los intelectuales.

Ingmar Bergman No. Me gustan, me gustan. Me gustan mucho… y…

Charles Samuels ¿Qué diferencia a los intelectuales que le gustan de los que no le gustan?

Ingmar Bergman Un buen intelectual, en mi opinión, es el que tiene dificultades con sus emociones. Debe dudar de su intelecto, tener fantasías y ser poderosamente emocional.

Charles Samuels Dígame, ¿es usted hostil hacia las personas que parecen estar completamente seguras de sí mismas?

Ingmar Bergman Desconfío mucho de ellas. Pero, ya sabe, conozco a muchos pescadores y agricultores en la isla que son completamente libres porque su vida es tan dura y tan próxima a ellos que son extremadamente verbales. Muchas veces están locos, pero están seguros de sí mismos porque conocen su profesión. Y yo siempre trabajo con actores que tienen —de un modo especial— mucho dominio de sí mismos.

Charles Samuels Pero sus personajes nunca son así.

Ingmar Bergman No con mucha frecuencia.

Charles Samuels ¿Por qué?

Ingmar Bergman Porque… es muy difícil de decir en inglés… Creo que un día quizá… creo que en mi nueva película, *Gritos y susurros*, he creado un personaje que tiene un gran dominio de sí mismo, pero no es intelectual.

Charles Samuels Pero ¿por qué no creo usted generalmente personajes así, aunque afirma que le gustan en la vida real?

Ingmar Bergman Para crear un ser humano así, hay que ser extremadamente potente como escritor. Yo todavía no soy tan potente porque tengo tantas cosas que son…

Charles Samuels ¿Le gustaría crear a alguien como Portla en *El mercader de Venecia*?

Ingmar Bergman A alguien como un personaje de Solzhenitsyn.

Charles Samuels Permítame preguntarle ahora acerca de *La carcoma*. No soy uno de los que la detestaron o les encantó; tuve sentimientos encontrados. Me encantaron las percepciones reales acerca de las personas en la primera parte de la película, y Karin, por cierto, está muy cerca de ser un personaje con dominio de sí mismo. De hecho, uno de los elementos de la película es la limitación de su clase de fuerza, que David reduce. ¿Desea usted que él nos guste?

Ingmar Bergman David es… Es muy difícil responder a esa pregunta.

Charles Samuels ¿Por qué debería preocuparme de él?

Ingmar Bergman David y el marido fueron creados ambos como parte de la vida de Karin, pero después la actriz quiso hacer la historia más acorde con sus sentimientos; quería derramar más luz sobre personajes creados para permanecer en la sombra. Los críticos han sido muy injustos con Elliott Gould. Es excelente; le saca mucho más partido al papel del que tiene. La culpa del fracaso de la película es mía. No obstante, creo que la reacción crítica fue ridícula,

porque esa película no fue hecha más que para… No. Eso no es verdad. No puedo entender la agresividad de los críticos.

Charles Samuels No sé qué pensaban los demás. Para mí, el problema es el siguiente: durante toda la película, muestra usted que David le está haciendo algún bien a Karin. Con frecuencia suenan campanas cuando se encuentran. Incluye usted el molesto símbolo de la Madonna, que está siendo devorada por termitas; David le dice a Karin que las termitas son tan bellas como la Madonna que destruyen…

Ingmar Bergman Es muy sencillo. Al principio de la película, cuando todavía es romántica, hay mucha música y belleza. A partir de la mitad de la película, toda la música, las campanas y demás cesan. Cuando él vuelve a ella tras su ausencia, todo ha cambiado. Se ha quitado la barba; todo está desnudo, es duro, real.

Charles Samuels Pero ¿no debemos sentir que incluso las cosas malas de su relación la han convertido a ella en mejor persona?

Ingmar Bergman Eso se debe a que David le ha traído sufrimiento y cambio. Ella tiene recursos y talento que él hace surgir.

Charles Samuels ¿Hay que sufrir siempre para desarrollarse? ¿No es posible ver la película y decir que ella tenía el mismo talento antes de que apareciera él? Una de las escenas más encantadoras se produce cuando ella se está mirando al espejo. Su esposo viene a abrazarla y después, sin una palabra de él, ella entra en el dormitorio y se prepara para lo que evidentemente es la postura sexual favorita de ambos. Esto parece ser aplomo, riqueza, comprensión.

Ingmar Bergman Es cierto. Es cierto.

Charles Samuels Creo que no hay nada de lo que David hace por ella que tenga la misma importancia.

Ingmar Bergman Exactamente. Pero debe usted recordar que en la iglesia ella le dice a él que podría vivir con los dos hombres y vivir una vida significativa y correcta. Ella está mucho más viva que nadie. Sabe que tiene suficiente calor y recursos humanos para hacer felices a los dos hombres y crear una nueva clase de vida. Tiene una riqueza que él le ha hecho comprender.

Charles Samuels ¿Por qué, entonces, en la escena en la que ella va al apartamento de él y descubre que se ha ido, apoya la mano contra el cristal roto?

Ingmar Bergman Ahí tiene usted un ejemplo exacto de la dificultad entre actriz y director. Yo inventé eso, pero Bibl Andersson no podía representarlo. Una actriz puede hacer algo inadecuado para ella y hacerlo creíble, pero Bibi Andersson es una persona tan integrada que, para ella, es imposible representar algo en lo que no cree.

Charles Samuels Como autor, ¿qué motivo pretendía que tuviera Karin cuando se hiere la mano?

Ingmar Bergman El dolor de su corazón es tan extremo que lo quiere localizar en el cuerpo.

Charles Samuels Pero tiene un aspecto diferente. Ella entra en la habitación y queda consternada por su ausencia, y sin embargo, en medio de su angustia, muestra signos de agotamiento. Bosteza. De modo que, para restaurar su implicación con el dolor, se inflige una herida.

Ingmar Bergman Pero esa es Bibi Andersson.

Charles Samuels Sea cual sea el motivo, la escena sugiere que David la ha atraído siempre como un modo de acelerar sus sentimientos porque le ha causado dolor.

Ingmar Bergman Toda la escena está equivocada.

Charles Samuels Es como una nota introducida en una pieza musical que provoca un armónico equivocado en las notas sucesivas.

Ingmar Bergman Estoy de acuerdo. No me gusta mucho. No puede eliminarse, pero es seductor y erróneo. Siempre tienes el guión, tus intenciones y la actriz. Esas cosas están en conflicto todo el tiempo. Esta pugna es muy fascinante. Muchas veces hace que las cosas cobren vida. Un ejemplo es *Persona*.

Charles Samuels Pero *Persona* no es realista, así que puede absorber lo que en *La carcoma* se convierte en una falsedad destructora.

Ingmar Bergman Tiene usted toda la razón.

Charles Samuels Esto me lleva a *El séptimo sello*, que encuentro también desequilibrada entre realismo y expresionismo. Antes de empezar, ¿quiere usted ofrecer su opinión acerca de *El séptimo* sello?

Ingmar Bergman *El séptimo sello se* hizo en 35 días. La mayor parte se rodó en el bosque que hay justo al lado del estudio. Todo se hizo con enorme prisa, y me gusta porque expresa una especie de artesanía. Es muy teatral y complicada. Algunas partes de la película todavía me gustan. Le tengo mucho cariño. Cuando la estábamos haciendo, cada mañana traía una nueva catástrofe porque teníamos que hacerla barata y rápida. ¡Para las escenas de la playa solo teníamos tres días en exteriores! Los actores transportaban las cámaras. Pedimos trajes prestados al teatro. Todo se hizo con prisas, pero con un entusiasmo enorme. Nos alegraba incluso ser capaces de crear algunas imágenes cada día. Por ejemplo, la escena con los flagelantes se rodó desde las ocho de la mañana hasta las siete de la tarde del mismo día.

Charles Samuels ¿Le satisface esa escena?

Ingmar Bergman Me gusta pero, por supuesto, no tenía tiempo para volver a filmar nada, ni siquiera para obtener suficientes tomas para la secuencia.

Charles Samuels Parece terriblemente teatral.

Ingmar Bergman Por supuesto que lo es.

Charles Samuels ¿Lo quería usted así? ¿Esas personas religiosas ofreciendo también un espectáculo?

Ingmar Bergman Mi intención no era esa. Solo quería que se hiciera rápido.

Charles Samuels ¿Se escribió el guión también con rapidez?

Ingmar Bergman No. Empezó como una pequeña obra de teatro de un solo acto. Esta película es enormemente teatral, pero no me importa. Era una época tan fantástica. No dormíamos. Solo ensayábamos y rodábamos. Cuando Raval se está muriendo en el bosque, pide agua, por piedad, y grita: «Me estoy muriendo, me estoy muriendo, me estoy muriendo». Cuando rodamos ese momento, ¡de repente salió el sol!

Charles Samuels Un milagro.

Ingmar Bergman (*Risas.*) Un milagro.

Charles Samuels Se divirtió usted haciéndola, pero es inquietante para el espectador. Por ejemplo, ¿por qué la todopoderosa Muerte tiene que recurrir a engaños tan bajos?

Ingmar Bergman Toda la película está basada en las imágenes medievales que hay en una iglesia sueca. Si va usted allí, verá a la Muerte Jugando al ajedrez, serrando un árbol, bromeando con las almas humanas. Es como un juego popular mejicano que se toma la Muerte a broma. Solo que de repente se vuelve terrible.

Charles Samuels Permítame enfocar el problema de otro modo. Parece que la sensibilidad del artista medieval es totalmente diferente de la sensibilidad que hay tras esta película.

Ingmar Bergman Eso no es cierto. Puede decir lo que quiera contra *El séptimo sello*. Mi temor a la muerte —esa fijación infantil mía— era, en ese momento, abrumador. Me

sentía en contacto con la muerte día y noche, y mi temor era tremendo. Cuando terminé la película, el temor desapareció. Simplemente tengo la sensación de haber pintado un lienzo con una prisa enorme; con una pretensión enorme, pero sin ninguna arrogancia. Dije: «Aquí hay un cuadro; tómenlo, por favor».

Charles Samuels E, internaclonalmente, la gente lo hizo.

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels Así que fue usted reivindicado.

Ingmar Bergman ¡Treinta y cinco días!

Charles Samuels Se acaba el tiempo. ¿A dónde debo ir? Permítame considerar esa magnífica película antigua, *Noche de circo*. ¿Imitaba usted conscientemente a Strindberg en esa película?

Ingmar Bergman ¿Strindberg? Debo decirle que soy un especialista en Strindberg, y no encuentro nada strindberguiano en esa película. Las personas que no conocen tan bien a Strindberg… Nosotros sí. Tenemos una gran tradición de Strindberg en este teatro; yo he producido muchas de sus obras; he dedicado mi vida profesional como director teatral a Strindberg; mi versión de *Dream Play* está en su tercer año, y esta es la segunda vez que la he puesto en escena. He puesto en escena varias de sus obras tres veces cada una. Para mí, no hay indicio alguno…

Charles Samuels Permítame señalar por un momento que…

Ingmar Bergman No. La película tiene algo que ver con *Varlety* de Emil Jannings [una película alemana dirigida por E. A. Dupont en 1925].

Charles Samuels ¿Por qué?

Ingmar Bergman Porque fue la primera película que adquirí como coleccionista. Me fascinó tanto que la imité conscientemente.

Charles Samuels *Noche de circo* señala el comienzo de su colaboración con Sven Nykvist.

Ingmar Bergman Sí, pero solo fue uno de los cuatro cámaras que trabajaron en esa película. Se hizo en el desastre de ese circo en un estudio que estaba haciendo cinco películas más mientras yo rodaba la mía. A veces había otras películas en mi área de trabajo; otras veces yo me metía en las de ellos.

Charles Samuels ¿Hasta qué punto afectó Nykvist a sus películas?

Ingmar Bergman Poco en esa época. Empezó con *Los comulgantes*, donde comenzamos a examinar la luz juntos. Desde primera hora de la mañana hasta el final de la tarde, nos quedábamos en esa iglesia registrando cada gradación de la luz. Nuestra pasión común —y lo siento así incluso en el escenario— es crear luz: luz y caras rodeadas de sombras. ¡Eso es lo que me fascina!

Charles Samuels Sin embargo, *Noche de circo* muestra ya uno de sus mayores triunfos en la iluminación: durante la escena en la que el payaso es humillado por el baño de su esposa frente a los soldados. ¿Cómo se obtuvo ese efecto?

Ingmar Bergman Ese no fue Nykvist; fue otro cámara.

Charles Samuels ¿Se hizo con sobreexposición?

Ingmar Bergman Pensaban que estaba loco. Hicimos un negativo de la cinta, y después del negativo hicimos una nueva cinta y después un nuevo negativo. Finalmente borramos todos los granos de la imagen hasta que logramos un verdadero blanco y negro; y solo blanco y negro.

Charles Samuels Existe un momento afín en la película que yo considero strindberguiano porque…

Ingmar Bergman Nunca lo pensé, pero quizá es strindberguiano inconscientemente. Si se vive en una tradición de Strindberg, se está respirando el aire de Strindberg. Después de todo, yo he estado contemplando a

Strindberg en el teatro desde que tenía diez años, así que es difícil decir qué le pertenece a él y qué a mí.

Charles Samuels Una de mis líneas preferidas de *La sonata de los espectros*, que es mi obra favorita de Strindberg…

Ingmar Bergman La mía también.

Charles Samuels … es la de la niña acerca de «la monotonía de mantenerse por encima de la suciedad de la vida». Esto no lo veo en sus películas: la suciedad, el mero acto físico de continuar, de ocuparse de las cosas, etc.

Ingmar Bergman (*Muy muy suavemente.*) Es cierto.

Charles Samuels ¿Por qué? ¿Por qué, donde hay tanta vida, está ausente la simple suciedad? Incluso en *La carcoma*, donde podía haber estado, no la vemos.

Ingmar Bergman Tiene razón… Yo selecciono… En primer lugar, no sé mucho acerca de la suciedad de la vida. Siempre la he rechazado… y no es… Yo he vivido en condiciones muy malas en mi vida… He pasado mucha hambre, he estado muy enfermo y a veces muy sucio. ¡Con cuatro esposas y nueve niños, se puede imaginar! Pero en mis películas, siempre selecciono, y encuentro —si se refiere a la verdadera suciedad— que no tiene interés para mí. Mi cabeza nunca se ha visto infectada por ella.

Charles Samuels Una de sus películas tiene suciedad, y me encanta esa película: *Un verano con Mónica*.

Ingmar Bergman Sí.

Charles Samuels Es muy buena.

Ingmar Bergman ¡Muy buena!

Charles Samuels Muy subestimada. Tiene varias cosas soberbias: la secuencia en la que salen de Estocolmo, la toma inicial de Harriet Andersson que también cierra la película. ¿Cómo la consiguió? Ella está escuchando un disco fonográfico, fumando un cigarrillo y mirando directamente a la cámara.

Ingmar Bergman Simplemente ocurrió.

Charles Samuels ¿Y después decidió usted utilizarla al principio y al final?

Ingmar Bergman No está al principio.

Charles Samuels En Estados Unidos, aparece bajo los créditos.

Ingmar Bergman Eso es un error. En aquella época, destrozaban mis películas fuera de Suecia. Mi intención era que esa toma apareciese solamente hacia el final. Cuando la hice, todo el mundo dijo que estaba loco; ¡de repente nos mira directamente!

Charles Samuels ¿Por qué utilizó algo parecido de nuevo en *La hora del lobo*?

Ingmar Bergman Porque la televisión lo ha hecho menos difícil de aceptar. Por tanto, hago que Liv Ullmann nos cuente la historia directamente a nosotros.

Charles Samuels ¿Por qué termina la película en mitad de una frase?

Ingmar Bergman Porque toda la película son frases a medias. Es… un intento fracasado…

Charles Samuels ¿De ella?

Ingmar Bergman Mío también.

Charles Samuels Otra película personal.

Ingmar Bergman Demasiado personal.

Charles Samuels De hecho, puedo comprender lo que está pasando.

Ingmar Bergman (*Risas.*) Yo también. Es muy extraño para mí.

Charles Samuels ¿Qué significa la escena con el niño? ¿Qué le están haciendo los demonios al marido? ¿Por qué los ve la esposa también? Tengo preguntas y preguntas.

Ingmar Bergman Yo también. Para mí, no obstante, la película es extremadamente real. Los demonios y el niño…

¿Sabe usted francés? En francés se llama *folie a deux*. La esposa está también enferma.

Charles Samuels Pero la vemos como una especie de madre tierra, junto a un cuenco de manzanas, y…

Ingmar Bergman Sí, eso es cierto. Pero también está enferma.

Charles Samuels Nos lo debería usted decir antes en la película.

Ingmar Bergman No. Eso no me gustaría. Lo debatimos, y decidí no hacerlo. Pero la ha infectado él. Ella es realmente una madre tierra, pero se infecta y ya nunca volverá a ser la misma.

Charles Samuels Pero ella malinterpreta su enfermedad. No se da cuenta de que está infectada; cree que el problema era que ella estaba demasiado débil para ayudar a su marido.

Ingmar Bergman La dificultad de la película es que yo no podía decidir de quién trataba. Si la hubiese hecho desde el punto de vista de ella, habría sido muy interesante. Pero no, la hice mal. Después de terminarla, trató de dirigirla hacia ella; incluso rodamos de nuevo algunas escenas, pero era demasiado tarde. Ver a un hombre que ya está loco volverse más loco es aburrido. Lo que hubiera sido interesante habría sido ver a una mujer absolutamente cuerda volverse loca porque ama al loco con el que se ha casado. Penetra en el mundo de irrealidad de él, y eso la infecta. De repente, descubre que se ha perdido. Lo comprendí solo cuando la película estaba terminada.

Charles Samuels ¿Alguna vez hace una película para corregir otra película?

Ingmar Bergman Solo con *Pasión…*

Charles Samuels Que corrige *La vergüenza*.

Ingmar Bergman Sí. Y, en cierta medida, *Los comulgantes se* hizo para corregir *Como en un espejo*.

Charles Samuels Sí, y uno de los problemas…

Ingmar Bergman Y *El rostro* corrige *Noche de circo*.

Charles Samuels En…

Ingmar Bergman Pero no conscientemente. Por Dios, no fue consciente.

Charles Samuels Usted sintió que estaba mal y…

Ingmar Bergman Ahora me tengo que ir.

Charles Samuels ¿Así que terminamos en mitad de una frase?

(Muchas risas).

El rito

Riten (1969)

Mutua humillación y necesidad

Carta a Ingmar Bergman «A decir verdad no me llamo Clara sino Thea, aunque no lo ponga en el pasaporte. Mi educación es, como te he dicho, profundamente religiosa y no cabe duda de que respondo a lo que mis padres consideran que es una buena hija.

»Me he visto sometida a muchos sufrimientos físicos. El peor de todos fue una comezón que me persiguió como una pesadilla durante dos años. Otra molestia es que tengo los sentidos demasiado desarrollados. Reacciono violentamente ante ruidos repentinos, luz intensa (estoy ciega de un ojo) y olores desagradables. Un vestido normalmente ceñido, por ejemplo, me puede volver loca de dolor. Cuando tenia 15 años me casé con un joven actor austríaco; yo quería empezar a hacer teatro, pero nuestro matrimonio fue desgraciado, tuve un hijo que murió y regresé al internado en Suiza. El áspero ocaso produce ahora sobre la cabeza del niño un rumor de hojas secas. No sigo. Estoy llorando, mi ojo de cristal llora también.

»Juego a ser una santa o una mártir. Me paso las horas muertas sentada a la gran mesa del salón cerrado (donde escuchamos la ópera prohibida), me paso las horas muertas contemplando el interior de mis manos. En una ocasión tuve

un enrojecimiento en la palma de la mano izquierda, pero no me salló sangre. Juego a que me sacrifico por mis hermanos, los salvo de un peligro mortal. Juego a que entro en éxtasis y hablo con la Santísima Virgen. Juego a creer y no creer, a la rebelión y a la duda. Juego a que soy una pecadora impenitente que arrastra una culpa insoportable. De pronto rechazo el pecado y me perdono a mí misma. Todo es juego. Yo Juego.

»En el interior del juego soy siempre la misma, a veces extremadamente trágica, a veces de una alegría sin límites. Todo ello con un esfuerzo mínimo. Me quejé a un médico (¡me han visto tantos médicos!). Me dijo que la vida soñadora y ociosa que llevaba era perjudicial para mi psique. Me recetó realidad, atenerme a los hechos, lo que me obligaría a abandonar la prisión de mi egocentrismo. Orden. Autodisciplina. Tarea. Corsé. Mi padre, que es tan benévolo, tan sensato y tan fríamente calculador, dice que no me preocupe, que todo está en todo y que el vivir es un tormento que hay que dominar con resignación, pero, a ser posible, sin cinismo. A mí no me interesa esa clase de esfuerzos, así que pienso adentrarme aún más en mis juegos, tomármelos más en serlo si entiendes lo que quiero decir.

»Escríbeme en seguida y cuéntame todo, en el idioma que quieras menos en sueco, que quizá tenga que aprender un día. Escríbeme y hablame de ti, mi hermanito más pequeño, te echo de menos».

Ingmar Bergman A continuación hay unas indicaciones de sus futuras direcciones y una despedida amable pero convencional; firma Clara: *Mein lieber Ingmar ich amarme Dich fest bist Du noch so schrecklich dünn? Clara* [«Mi querido Ingmar, te abrazo fuerte; ¿sigues estando tan terriblemente flaco?»].

No le contesté nunca. Las dificultades lingüísticas eran insalvables y no me apetecía quedar en ridículo. Sin embargo, he conservado su carta. La usé casi al pie de la letra en una película titulada *El rito*, en 1969.

Sacrificio

Ingmar Bergman Esta es la idea inicial de *El rito*. Dos homosexuales, más o menos desnudos, están delante de una ventana y no han pensado en ello, o quizá sí han pensado que están delante de una ventana. Fuera hay un parque y una calle, y alguien los ha visto y los ha denunciado. Han llevado a cabo un juego. Markus, que es escultor, ha modelado una terrible máscara que representa a la suegra del hombre innominado, y entonces de repente se ponen a jugar al antiguo rito de la elevación.

La idea en sí es, pues, más dura, más comprensible y mucho más desagradable que lo que resultó la película una vez terminada.

Leí sobre el rito de la elevación con motivo de mis estudios de *Las Bacantes*, de cuyo montaje en la sala grande del Teatro Municipal de Malmö, con Gertrud Fridh como Dioniso y Max von Sydow como Penteo, ya había hablado con Lars Levi Laestadius. Empezamos a hacer planes, pero nos entraron dudas. Este Teatro Municipal en realidad solo tenía una misión: llevar gente al teatro. Así pues, sopesamos las ventajas y los inconvenientes y abandonamos el proyecto sin mayor sentimentalismo. El teatro luchaba por su supervivencia y el montaje era demasiado grande y elitista.

En la Grecia antigua el teatro estaba indisolublemente unido a los ritos religiosos. Los espectadores se reunían mucho antes de la salida del sol. Al alba aparecían los sacerdotes enmascarados. Cuando el sol salía por encima de

las montañas. Iluminaba el centro del escenario. Allí habían colocado un pequeño altar. La sangre del animal ofrendado en sacrificio se recogía en una gran fuente. Uno de los sacerdotes se ocultaba detrás de los otros. Llevaba una máscara de un dios dorada. Cuando el sol subía algo más, exactamente en el momento justo, dos sacerdotes levantaban la fuente para que los espectadores pudiesen ver cómo se reflejaba la máscara del dios en la sangre. Una orquesta de tambores y zampoñas tocaba, y los sacerdotes cantaban. Después de unos minutos el oficiante bajaba la fuente y bebía sangre.

Eso también aparece en la comunión católica. Es una cosa interesante. En la comunión católica, hay algo que se llama la elevación. En un momento determinado de la misa, el sacerdote levanta el cáliz. Y eso no se hace en la misa protestante. Incluso está prohibido.

El rito es el juego entre el artista y su público, entre el artista y la sociedad. Estas ingerencias recíprocas de humillaciones y de necesidades. Eso es lo que es ritual.

Diálogo

Ingmar Bergman Había escrito *La vergüenza* en primavera, y comenzamos el rodaje hacia mediados de septiembre. Decidimos llevarnos con nosotros algunas bobinas de película en color para hacer unas pruebas. Y además, así, los días de lluvia, podríamos quizá hacer un *sketch* juntos. Preparamos un pequeño estudio de cine en el pueblo de Fårö, donde teníamos que filmar los interiores. Yo quería escribir un pequeño *sketch* sobre tres artistas de variedades mezclados con un problema de censura. De entrada comenzó como una mera diversión, y después, rápidamente, se convirtió en una verdadera obra. El guión no contiene ninguna indicación técnica. Es un diálogo de la

primera a la última página. Hay nueve diálogos. Era verdaderamente muy agradable escribir una obra, solo un diálogo, y escapar por un momento a todas las consideraciones cinematográficas.

Peter Cowie *Winkelmann (Gunnar Björnstrand), su esposa, Thea (Ingrid Thulin), y su socio Sebastian (Anders Ek) son artistas de cabaré. La película consta de nueve episodios durante los cuales el trío es investigado por un juez civil, Abrahamsson (Erik Hell). Al principio los entrevista juntos, y después el juez los separa, tratando de imponerles su voluntad como individuos. Entre tanto, los artistas se vuelven unos contra otros, despotricando contra su vergonzosa profesión y sus propias insuficiencias emocionales. Finalmente provocan la muerte del juez por insuficiencia cardiaca mientras llevan a cabo su «rito»*.

«Mi furia tiene que ser canalizada; estalló en *El rito*».

—IB *Images* (1994)

Rodaje

Ingmar Bergman Bueno, el cine siempre es enormemente pretencioso. La realización de un filme exige unos medios técnicos embarazosísimos, 45, 50, 65 días de rodaje, etc. Fellini necesita 28 semanas, es mucho jaleo, y cuesta terriblemente caro, y yo me dije: «¡Bueno! Reúno a cuatro de mis buenos amigos, ensayamos juntos durante cuatro semanas, ¡y luego rodamos!». Pensaba que podría rodarse en nueve días, y con muy pocos gastos.

Jonas Sima ¿Lo hiciste?

Ingmar Bergman Sí, aquí, en Råsunda.

Peter Cowie *En 1968 Bergman puso en marcha su propia empresa de producción. Cinematograph AB*. El rito

fue su primera producción.

Mago (Max Goldstein) *El rito*, que se hizo para la televisión, era una tarea nueva y exigente. Bergman quería que yo diseñara también los decorados para esta obra de cámara. Tenían que ser sencillos y simples, y funcionar como telón de fondo de las diferencias y las fuertes discusiones de los tres artistas de vodevil. Los trajes —estábamos trabajando de nuevo en blanco y negro— eran de un corte internacional, elegante, en tonos grises definidos, muy contrastados. Ingrid Thulin llevaría prendas sencillas, elegantes. Para la obra de teatro elegí cuero de napa de un gris claro suave, no solo para los hombres, sino también para el vestido largo de ella, tachonado de metal y muy escotado, y para su gran abrigo ancho.

Había hecho maquetas a pequeña escala de los escasos escenarios, y nos reuníamos en la habitación de Ingmar en la Svensk Filmindustri y movíamos pequeños personajes de aquí para allá. Como siempre, yo había dibujado, coloreado y recortado figuras de cartón. Estos momentos de juego solemne son casi la mejor parte de los preparativos para una nueva producción cinematográfica o teatral, Ingmar era el mejor compañero de Juegos. Con ojo crítico, evaluaba aceptaba, sugería cambios o rechazaba propuestas. Yo sabía que tenía que ser sencillo y simple. Su manuscrito era mi guía.

Ingmar tomó unas tijeras y cortó una página de su cuaderno de notas, la dobló por la mitad y trató de hacer que se mantuviera en pie como una pared tras el sofá de cartón gris que yo había traído en la caja, cuya tapa estaba sirviendo ahora como escenario. Nos reímos cuando la pared se desplomó. Era una época feliz. Simplemente perdías la noción del tiempo.

Sven Nykvist Eran casi todo primeros planos y poca decoración. Había mucho diálogo, pero toda la actuación

tenía lugar en la cara de los actores. Bergman tiende a adaptarse al medio en el que trabaja. Las producciones de Bergman para la televisión no son cine para la televisión; son películas de televisión.

Cameo

Jonas Sima ¿Por qué haces el papel de sacerdote-confesor?

Ingmar Bergman ¡Para que el filme salga menos caro!

Torsten Manns Ahí hay una referencia a *El séptimo sello*.

Ingmar Bergman Sí, claro.

Torsten Manns Y a la muerte…

Jonas Sima ¿Cuánto cobraste por ese papel? ¿El salario de un figurante?

Ingmar Bergman ¡Ah, no!… ¡En absoluto!… ¡El salario de un actor! ¡No olvidéis que tengo una frase!

Jonas Sima ¡Sí, pero es una frase fuera de campo!

Ingmar Bergman ¡De todos modos es una frase!

Mitos

Matts Rying ¿Siempre escribe usted su trabajo con tanta rapidez y facilidad?

Ingmar Bergman No, en absoluto. Ya sabe lo que pasa: empieza siendo un juego, y después se convierte en una carga. Cuando uno empieza, imagina que ha encontrado una pieza realmente jugosa en la oscuridad, y está contento. Después viene la parte difícil. Hay que convertirla en algo, recortar las partes sin importancia y forjarla para que sea algo sólido y tangible. Entonces vienen todos los demonios de la duda: ¿para qué es todo esto, tiene algún valor, por qué estoy haciendo esto?

Matts Rying ¿Qué es lo que quiere usted decir con *El rito*?

Ingmar Bergman Como usted sabe bien, no me gusta decir nada acerca de algo que todavía no ha sido exhibido. Bueno, quiero decir lo siguiente: aquellos cuya profesión es buscar símbolos y después descifrarlos de un modo más o menos profundo no van a encontrar nada en *El rito*. Es franca, juego limpio toda ella.

Matts Rying En una entrevista antes de la emisión le dice a las personas que normalmente se quejan y refunfuñan y se enfurecen que apaguen el televisor y lean un libro o visiten el cine.

Ingmar Bergman Pero al hacerlo, de algún modo, los he desarmado, ¿¡no es así!?

Matts Rying En la tercera escena, Sebastian le dice al juez: «Nunca he necesitado un dios ni la salvación ni la vida eterna. Yo soy mi propio dios; proporciono mis propios ángeles y demonios».

Ingmar Bergman Eso es sencillo y evidente. Un artista no recibe su dios y sus ángeles y sus demonios del exterior, de arriba. Hay suficientes dentro de él.

Matts Rying En la cuarta escena, el juez dice desde el confesonario: «Las personas pueden perdonarse unas a otras. Existe perdón terrenal. Pero fuera de la frágil aura de la calidez humana la vida es cruel; para siempre jamás». ¿Es esto congruente con su perspectiva de la vida?

Ingmar Bergman SI usted cree que alguno de los cuatro personajes de *El rito* habla por mí, se equivoca. Naturalmente, cada uno de ellos tiene algo en común conmigo; uno tiende a encontrar sus personajes dentro de sí. Pero ninguno de ellos es mi *alter ego*.

Matts Rying En la misma escena, el juez dice: «Es sorprendente que los grandes artistas sean tan corrientes una vez que se aproxima uno a ellos».

Ingmar Bergman Los grandes artistas están idealizados, se convierten en mitos reservados y los percibimos como personas que flotan muy por encima de la gente común. La gente debería saber que trabajar en el teatro es tan corriente y laborioso como cualquier otro empleo. Se trata principalmente de aprender una serie de secuencias. Si alguien es consciente de esto, es el propio artista.

Pasión

En passion (1969)

La integridad que hay dentro de cada ser humano

Ingmar Bergman Tengo mucho interés en contar, en hablar acerca de la integridad que hay dentro de cada ser humano. Es una cosa extraña que todo ser humano tenga una especie de dignidad o integridad dentro de sí, y desde ella desarrolle relaciones con otros seres humanos, tensiones, malentendidos, ternura, contacto, tocar y ser tocado, ruptura del contacto y lo que ocurre después. Eso es lo fascinante. Siento que he entrado en un campo enorme, y ahora puedo empezar. Tengo mucha curiosidad por las películas que me esperan a la vuelta de la esquina. Es muy difícil de explicar. Por eso hice *Pasión* y mi documental (*Fårö Document*), y por eso estoy escribiendo mi nueva película (*La carcoma*).

John Simon Entonces ¿su tema principal son las relaciones interpersonales?

Ingmar Bergman Sí, mucho más ahora que antes, porque me siento mucho más libre.

Un virus

Ingmar Bergman De pronto me di cuenta de que mis comedias trataban únicamente de las relaciones conyugales. *Sonrisas de una noche de verano. Una lección de amor…* De hecho, en *Pasión* es la primera vez que examino seriamente las relaciones entre un hombre y una mujer.

Peter Cowie El título principal dice L182, lo cual refleja la referencia interna asignada a cada producción de la Svensk Filmindustri (igual que Los comulgantes había sido designada L136, lo cual fue utilizado después como título para el diario del rodaje de Vilgot Sjöman).

Andreas Winkelmann (Max von Sydow), de 48 años, se ha separado de su esposa y se ha retirado a vivir en soledad en una isla del Báltico. Pero, sin previo aviso, se enfrenta a dos clases de violencia: física, en forma de un maniaco no identificado que mata ovejas, y psíquica, en la presencia de Anna Fromm (Liv Ullmann), una viuda tullida cuyo marido se llamaba Andreas. Ells (Erland Josephson), un opulento arquitecto que vive cerca de Andreas en la isla, es dolorosamente consciente de la infidelidad de su esposa Eva (Bibi Andersson), a pesar de la sarcástica indiferencia que aparenta. En una red de sueños y discusiones de la vida real, Andreas se ve perseguido por el «otro» Andreas, quien murió en un accidente de automóvil con Anna al volante. Bergman abandona a Winkelmann en un paisaje inundado que se disuelve lentamente ante los ojos del público. La tierra se convierte en un patrón de gránulos que parpadean y celdas de luz pulsante, y se escucha la voz de Bergman fuera de pantalla: «Esta vez le llamaron Andreas Winkelmann».

Ingmar Bergman Pues en su moralismo y en las exigencias que plantea continuamente, hay un elemento profundamente destructor. El hecho de que no se acepte a sí misma y de que no acepte a su medio es muy peligroso… es uno de los peores peligros que existen. Yo creo que, para

realizar algo, lo que sea, hay que comenzar por aceptarse uno mismo.

Sí, ¿y qué le ocurre a Andreas? Se disuelve, se disgrega. A este hombre ya no le queda ninguna posibilidad de vivir en el mundo sensible. Se va a romper en pedazos. ¿Se llega a deducir eso del filme? Camina, vuelve atrás, va y viene, luego finalmente se echa al suelo, antes de la disgregación total y definitiva de la imagen.

Mi idea es (todavía) que existe una maldad que no se puede explicar, una maldad virulenta y terrible que, de todos los animales, solo la posee el hombre. Una maldad irracional y que no está sujeta a ley alguna. Cósmica. Gratuita. Inmotivada. No hay nada de lo que tengan tanto miedo los hombres como de esta maldad incomprensible e inexplicable.

Humillación

Max von Sydow En las películas de Ingmar siempre hay momentos de sutil humillación. En *Pasión*, por ejemplo, yo, en el papel de Andreas, visito al otro hombre, Ells, en su estudio, y él no para de fotografiarme. El modo en que lo hace se convierte en una extraña y terrible tortura —una y otra vez, sin parar nunca— hasta que adquiere una calidad espeluznante. «No se mueva. No. No. Vuelva la cabeza así. Míre hacia allí. Aguante la respiración»… y se queda uno como hipnotizado y humillado.

¿Qué me dice eso de Ingmar? Me habla de un hombre que es muy sensible y tiene mucho miedo a ser manipulado por otras personas. Un hombre que está muy ansioso por permanecer al mando y que es muy bueno cuando está al mando; que se preocupa mucho por adelantado cuando, por ejemplo, hace una película que está tremendamente preparado desde todos los ángulos acerca de cualquier

pequeño detalle con el fin de evitar todo riesgo de ser cogido de improviso por situaciones con el fin de mantener el control de todo.

Ingmar Bergman El rodaje del filme fue muy laborioso, el más duro de todos; sin embargo, todos hicimos lo que pudimos para que fuera lo más agradable posible. Todos estábamos encantados de estar juntos en Fårö, cada uno tenía su casa, y verdaderamente era muy simpático. Luego, no se qué ocurrió. Supongo que el filme nos contagió, a mí el primero. Fue el rodaje más difícil y más penoso desde *Los comulgantes*.

Escribí el guión de una vez. Más que un guión de filme, era un resumen de algunas situaciones, de algunas atmósferas. Habitualmente, resuelvo la mayor parte de las dificultades técnicas en el momento de la redacción del guión. Pero esta vez me dije: «Bien, ya veremos después lo qué hacemos». Era un poco como un desafío, pero sobre todo porque no tenía tiempo. Es decir, siempre tenía un montón de cosas que hacer. Rodábamos escenas que me parecían malas… había que rehacerlas, y así sucesivamente…

Y además, era prácticamente la primera vez que filmábamos en color. *Esas mujeres* habíamos seguido al pie de la letra el «manual de cine en color», pero esta vez queríamos hacer algo «noch die da gewesen», lo nunca visto. Y por primera vez desde muchos, muchísimos años. ¡Sven y yo andábamos completamente perdidos! ¡Éramos como dos locos que van y vienen y que protestan de todo!

Además, la duración del rodaje había sido limitada a 45 días por motivos económicos. Teníamos que rehacer varias escenas, ¡y no nos podíamos salir de los márgenes del presupuesto! ¡De todos modos, hicimos una gran cantidad de *remakes*! Nada nos gustaba.

Stig Björkman ¿Cómo realizaste la escena de la cena? ¿Improvisaron los diálogos? ¿O bien esta escena también fue doblada?

Ingmar Bergman No, no está doblada. Es muy sencillo. En el guión, yo había indicado los temas de conversación… ¡ni siquiera recuerdo si estaban indicados! Nos reunimos la víspera del rodaje y discutimos la escena… más o menos, lo que cada uno de ellos debía contar. Les expliqué el contexto de la situación, cómo pensaba realizar técnicamente esta escena… que estarían sentados en torno de una mesa, que se les serviría tal o cual plato y tal o cual vino, etc. Así pues, cada uno conocía su papel en la escena y la función de la escena en el filme. Después, bueno, emplazamos la cámara sobre uno, luego sobre el otro, el tercero y el cuarto, Y durante todo ese tiempo charlaban cuando querían y de lo que les daba la gana.

Stig Bjorkman ¿Esta escena se filmó cuando el rodaje estaba muy avanzado?

Ingmar Bergman Sí, es una de las últimas escenas que rodamos. En caso contrario, no habría funcionado nunca. En esta escena Liv está formidable. En un momento de la conversación, defiende su vida conyugal, su matrimonio, y entonces encuentra una entonación especial, una voz salvaje, extraña, aguda. Pero todos los actores son excelentes en esta escena: están seguros de sí mismos, saben con exactitud de qué se trata y eso les permite elegir las palabras que quieren. Funciona muy bien, y no es un parloteo.

«Pasión es en cierta medida una variación de La vergüenza. Representa lo que yo realmente quería mostrar en La vergüenza: la violencia manifestada de

manera solapada. De hecho, es la misma historia, pero contada de forma más creíble».

—IB *Images* (1994)

Revolución

Sven Nykvist La noche del estreno de *La vergüenza* fue apenas unos días antes de que empezáramos a trabajar [en *Pasión]* y fue seguida de un fuerte debate. La atmósfera nos afectó a todos. Todos formábamos parte del mismo equipo, de la misma gente. No solo sufren los directores con las críticas negativas. Además, Ingmar quería hacer otro intento de producción en color. Lo que quería lograr era «una película en blanco y negro con una serle de puntos culminantes llamativos en colores tenues». Iba a rodarse entre octubre y diciembre; tal vez él pensaba que eso sería suficiente para garantizar una gama cromática limitada. El paisaje de Fårö es bueno a ese respecto; hay poco color. Pero el negativo de color seguía siendo lo bastante sensible para que la película saliera demasiado bella y los colores demasiado vivos, lo cual obligaba a reducir el color en el laboratorio.

Ingmar Bergman Contrariamente a nuestras experiencias de colaboración habituales, nos encontramos inmersos en interminables conflictos. Mi úlcera intestinal se exacerbó, y Sven padecía vértigo. El negativo de color se exponía lentamente y exigía una iluminación totalmente diferente de la que requeriría hoy. Los malos resultados de nuestros esfuerzos nos confundían y, por desgracia, discutíamos con frecuencia.

Sven Nykvist Creo que en general tuvimos éxito. La película tiene una gama de colorido escasa, apagada. En la secuencia final, la imagen se disuelve literalmente; al final no queda ningún color.

Ingmar Bergman Esto sucedía en 1968. El bacilo especial de aquel año contagió también al equipo de rodaje en Fårö.

Sven tenía un ayudante de fotografía con el que habíamos trabajado en varias películas. Era bajo y llevaba unas gafitas redondas. Nadie había sido más capaz y diligente que él. Ahora se había transformado en un activo agitador. Convocaba asambleas. En ellas explicaba que Sven y yo actuábamos de manera dictatorial y que todas las decisiones artísticas las debía tomar el equipo.

Yo dije que los que no se sintieran a gusto con nuestra manera de trabajar podían volverse a su casa al día siguiente conservando su salario íntegro. No pensaba cambiar mi manera de rodar y no tenía la menor intención de recibir consejos artísticos del equipo.

Nadie quiso irse a casa. Conseguí que encargasen otras tareas al agitador y el rodaje de *Pasión* continuó sin más asambleas. Pero fue uno de mis rodajes más penosos, comparable al de *Esto no puede ocurrir aquí, Los comulgantes y La carcoma*.

Fe

Ingmar Bergman Tengo gran fe en la cara del actor como el medio más interesante para sugerir. Siempre es cuestión de sugerir. No tengo inhibiciones al respecto. Utilizo todos los métodos disponibles para despertar las emociones de la gente y he llegado a la conclusión de que uno de los mejores modos, quizá el mejor, es dar rienda suelta a los actores. Lo cual tiene también la ventaja de ser popular entre los actores. Ellos saben que sus medios de expresión más efectivos son la cara y el cuerpo y la voz, los ojos y la boca. Y tienen libertad para aprovecharlos al máximo.

Stig Bjorkman Los logros de Liv Ullmann en esta película son casi un milagro. Encuentra infaliblemente un modo preciso de expresar cada matiz de la compleja personalidad de Anna Fromm. Hay una escena casi mágica, en la que Anna le habla a Andreas de su vida con su marido y del accidente de automóvil. Un primer plano de Liv llena toda la pantalla y no cambia durante su monólogo de más de cinco minutos. En cambio, la cara de la actriz pasa por una transformación completa. Inicia su relato con una sonrisa franca... Se vuelve seria cuando empieza a hablar del accidente. Va perdiendo el color de la cara, la mirada se vuelve opaca y los ojos enrojecen de desesperación. La capacidad de Liv Ullmann para identificarse con su papel no parece tener límites.

Finis

Peter Cowie *Esta sería la última vez que Max von Sydow iba a protagonizar una película de Bergman. Igual que «destruye» la figura de Andreas en los momentos finales de* Pasión*, Bergman puso* finis *al largo periodo en el que Von Sydow le había servido como una especie de* alter ego.

Max von Sydow No creo que [estos papeles] fueran escritos para mí como figura. Muchos de los personajes de Bergman a lo largo de los años han estado relacionados: están quienes quieren creer pero no pueden, y quienes creen como niños sin ningún problema, y están quienes no quieren creer; y hay tensiones entre éstos diferentes personajes y sus conflictos, que probablemente son conflictos dentro del propio Ingmar.

La carcoma

Beröringen (1971)

Vivo en la frontera de un país muy extraño

Por Richard Meryman

«Creo que es muy importante que seamos solo 18 o 20 personas trabajando juntas», afirma Ingmar Bergman, subrayando las palabras con sus expresivas manos. «Nos sentamos y hablamos, y los electricistas tienen el mismo derecho que yo a decir lo que les gusta o les disgusta. No es solo una profesión para ellos, tienen un interés personal. Un equipo de cincuenta personas no puede estar interesado de ese modo». A la derecha, en la primera fila, con una parka blanca, posa como un orgulloso patriarca con el equipo de rodaje de *La carcoma*: sus «amigos», la mayoría de los cuales han trabajado en casi todas sus películas. A su derecha están las estrellas Bibi Andersson y Elliott Gould.

Durante el invierno de 1970, el agente personal de Ingmar Bergman, Paul Kohner, se reunió con Martin Baum, presidente de ABC Pictures, una filial de American Broadcastlng Company Kohner: «¿Le gustaría tener la primera película de Ingmar Bergman en inglés?». Baum: «¡Magnífico! ¡Deme el guión!», Kohner: «No hay guión».

Baum: «¿Puedo leer el relato?». Kohner: «No hay relato escrito». Baum: «Entonces, ¿qué hacemos?», Kohner: «Tiene que venir a Londres, donde Bergman está dirigiendo una obra de teatro, y dejar que él le cuente el relato. Y tiene que estar dispuesto a tomar una decisión en ese momento, sin nada por escrito», Baum (tragando saliva): «Vale». Kohner: «Eso no es todo. Hay personas ante las que usted responde. Bergman dice que tiene que traer a todo el que pueda decir sí o no a la decisión». Baum (tragando saliva dos veces): «Vale».

La propuesta de Paul Kohner implicaba más de un millón de dólares; y en la mayoría de las circunstancias hubiera provocado una simple risita acerca de los egos de los directores. Pero entre las 32 películas de Ingmar Bergman se cuentan *Persona, Fresas salvajes, El silencio, El séptimo sello, Los comulgantes* y *Sonrisas de una noche de verano*, radicalmente innovadoras. Sus películas tratan de los temas fundamentales de la vida —Dios, la muerte, el amor, el hombre, el odio, el aislamiento, la verdad, la locura, el sexo, la comunicación— y han sido, una fuerza histórica que ha respaldado la consideración de la cinematografía como un medio serlo de expresión personal. Obsesivo en su disección de su propia vida emocional, Bergman siempre ha explorado en el celuloide sus agonías y dilemas más privados. Pero al mismo tiempo ha mantenido al señor Bergman de cada día tan alejado que la fuente de todas esas extraordinarias películas ha seguido siendo un misterio tentador. Sin duda, para los jefazos de ABC uno de los atractivos de Ingmar Bergman —más allá de su éxito— era la posibilidad de tocar a este genio remoto y esquivo. Así que, el 2 de mayo de 1970, se reunieron para cenar en un salón privado del hotel Connaught de Londres Ingmar Bergman, Leonard Goldenson, presidente de toda la corporación ABC, Sam Clark, vicepresidente de actividades ajenas a la

retransmisión, Larry Newton, vicepresidente de distribución cinematográfica, Paul Kohner, Martin Baum y la Sra. Baum.

Cuando conoce uno por primera vez a Bergman, la primera mirada se tropieza con un tipo de aspecto bastante corriente, de mediana estatura, al que empieza a escasearle el pelo. Pero entonces se mueve y habla: y brota la vitalidad. Es la clase de hombre que coge tu pesada maleta y la lleva a pesar de tus protestas; y la clase de hombre cuyas palabras te llegan conducidas por gráciles manos, siempre en movimiento. Bergman es un hombre que, cuando dice que no, lo puede hacer con una crudeza casi obscena. O puede decir que no, e inmediatamente extender la mano y tocarte —en el dorso de la mano, en el hombro para asegurarte de que todo irá bien, que no debes entristecerte ni desanimarte—. De cualquier modo, exuda una absoluta y total seguridad.

Es un hombre que hechiza. Cuando describe un recuerdo especial para él, su voz adopta un tono hipnótico. Su mirada se aparta de quien le escucha. Los ojos, permanentemente entristecidos por los párpados ligeramente caídos, parecen llenarse de una distancia soñadora, mística; la mirada de mundos y sabidurías muy viajados. Cuando habla, aunque su inglés puede ser extraño, logra una especial economía y precisión con un vocabulario muy poco complicado. Como alguien que ha explorado incesantemente las complejidades de la vida, te hace sentir, con su tono de tolerancia y sensatez, que ha encontrado las respuestas sencillas para todas las cosas.

Cuando Bergman contó el argumento de su película durante la cena, se dirigió casi enteramente a la Sra. Baum, prestando a los hombres tan solo una atención periférica. Para describir el momento después de que Bergman terminara Martin Baum dijo: «Teníamos que dar nuestra respuesta a Mr. Kohner en unos días. Pero podía ver en las

caras que se había ganado a todos los presentes en la sala. ¡Y a mi esposa! ¡Con ella había dado en el blanco!».

Inmediatamente, los comensales de ABC empezaron a discutir el reparto. Hablaron del papel del «extraño», como Bergman llamaba al arqueólogo de habla inglesa que era el punto de apoyo de la trama. Este hombre, un seminómada, llega a una pequeña población sueca para excavar una antigua iglesia. Conoce a la bella y devotamente hogareña esposa de un atractivo médico de éxito, y tiene una violenta aventura con ella. Al final, agotada por la exigente puerilidad del extraño, ella regresa para reparar los restos de su matrimonio. Los directivos de ABC reunidos prepararon una lista de los principales actores cinematográficos estadounidenses de la edad adecuada: Paul Newman, Robert Redford, Elliott Gould, Dustin Hoffman. Bergman aceptó ver películas de muestra de estos hombres y tomar una decisión.

Dos días más tarde se alcanzó un acuerdo con Kohner. ABC Pictures pagaría un millón de dólares a la entrega del negativo de la película y también pagaría el sueldo del «extraño»: finalmente, 200 000 dólares. Bergman pondría un libreto en sus manos el 15 de julio y empezaría a rodar el 15 de septiembre. ABC no tendría control alguno sobre Bergman ni sobre el montaje final de la película. Esa clase de libertad solo la tenía normalmente un grupo superexcluslvo: prácticamente solo Federico Fellini, Mike Nichols, Akira Kurosawa… y Bergman.

Toda esta programación se ajustaba a la rutina anual de Bergman, minuciosamente planificada. Bergman rueda una película casi cada otoño. Después, prácticamente el mismo día que termina la producción de la película, empieza a dirigir una o más obras de teatro en el Real Teatro Dramático de Estocolmo. En primavera empieza a escribir su siguiente película. Después, sin una pausa, vuelve a la dirección de

teatro hasta que llega el momento de iniciar las semanas de meticulosa preparación para el rodaje de otoño. No hay lagunas; todo engrana, exquisitamente programado.

Hay muy poca vida social, Bergman ha situado la ejecución de su arte por encima de cualquier otra consideración de su vida. En las horas no laborales dosifica y almacena la energía para el día siguiente. Hay muy pocos amigos con los que se pueda relajar por completo, y actualmente no está casado; aunque ha habido muchas alianzas y cuatro matrimonios. Ha conservado muy buenas relaciones con todas sus antiguas esposas y tiene ocho hijos. En todo momento en que no tiene que estar en Estocolmo, se encuentra en su casa de piedra en la diminuta isla de Fårö. A poca distancia de la isla grande de Gotland, en pleno mar Báltico, Fårö está a tres horas en avión, automóvil y transbordador del continente.

El mes de mayo pasado se retiró a Fårö para escribir el guión de *La carcoma*, su película para ABC, Como en la mayoría de las áreas de su vida, sus rutinas de guionista son rígidas. Para escribir *La carcoma*, se levantaba temprano todas las mañanas, desayunaba y daba un paseo de una hora. Exactamente a las nueve y media se sentaba en su despacho en una mesa sencilla frente a una pared sin ventanas. Trabajaba exactamente hasta las tres y media. Usaba blocs de papel amarillo pautado, escribiendo con una letra muy redonda, muy personal, muy difícil de leer, SI cometía un error o quería cambiar algo, no tachaba y añadía las nuevas palabras, sino que copiaba de nuevo toda la página. Una vez impreso el libreto; lo llenaba de anotaciones, hacía bocetos e incluso garabateaba corazones en él.

Ingmar Bergman Antes de empezar a escribir el guión definitivo, escribo y escribo y escribo libros y libros de

anotaciones. Son muy personales; diálogos, discusiones, expresiones personales y situaciones, recuerdos, cosas que no tienen nada que ver directamente con la película ni con nadie más que conmigo. Es muy aburrido. Lo odio. Y después lo tiro todo.

Pero concentro todo eso en el guión final. Reúno todas esas cosas como en un sueño; de forma que no se reconoce nada, Son siempre miles de detalles, y estas combinaciones son emocionalmente estimulantes para mi mente creativa. A partir de estas combinaciones construyo una realidad selectiva, una realidad especular. De repente, es una realidad más nueva.

Toda mi vida he entrenado mi intuición. Es una especie de carril por el que viajo todo el tiempo. En el primer momento en que le conozco a usted, mi intuición empieza a trabajar por dentro; un ordenador que me da información. Veo cómo se mueve usted. Veo sus ojos, su rostro. Escucho mucho la voz.

Solía tener la sensación de ser mezquino y malo; un retortijón moralista acerca de tomar fotografías mentalmente todo el tiempo. Pero simplemente hay que aceptar que eso no tiene nada que ver con la frialdad ni con una mente retorcida. Solamente forma parte de mí y puedo sacar algo de ello. Por ejemplo, la escena inicial de *La carcoma* se apoya en la muerte de un amigo actor hace 15 años; pero utilicé una cosa de la muerte de mi padre. Vi a mi padre 15 minutos después de que muriera. La ventana estaba abierta, y todos los sonidos de la vida —autobuses, cláxones— llegaban desde fuera. Él tenía la cabeza vuelta hacia la ventana. Los ojos estaban cerrados, pero no del todo. La ilusión era que estaba mirando muy lejos. Lo encontré extremadamente extraño y bello y lleno de secretos.

Lo más importante en el trabajo creativo es dejar que tu intuición te diga lo que hay que hacer. Estoy escribiendo mi guión y planeo que este hombre haga esto y lo otro, Sé que si no hace esto y lo otro, todas las demás cosas de la trama se harán pedazos. Pero mi intuición me dice de repente que este hombre dice que no hará esto y lo otro. Así que le pregunto a mi intuición por qué. Y la intuición dice: nunca te diré por qué. Tienes que descubrirlo por ti mismo.

Después haces un safari largo, largo por la jungla para llegar a donde la intuición te ha señalado. Pero si rechazo la intuición, entonces me he limitado a disponer las cosas. Así que mis personajes no me obedecen. Siguen su propio camino. Si tuvieran que obedecerme, morirían.

Exactamente el 15 de julio, la fecha prometida, el agente de Bergman puso el guión de *La carcoma* en manos de Martin Baum. Era esencialmente una novela corta de 56 páginas, que no estaba en absoluto en la forma convencional de un diálogo. Pero todas las líneas y escenas estaban allí, rodeadas de las atmósferas y tonos que Bergman quería. Para entonces ya se había seleccionado el reparto de la película. Para los papeles suecos, Bergman podía recurrir a lo que era virtualmente su empresa privada de repertorio, una elite seleccionada de actores que han poblado una tras otra sus películas, y se han convertido literalmente en prolongaciones de la imaginación de Bergman. Para Andreas, el médico, eligió a Max von Sydow, que había aparecido en diez películas de Bergman. Karin, la esposa, sena Bibi Andersson, una de las amigas más íntimas de Bergman y veterana de nueve películas. Después de ver *Camino recto*, Bergman eligió a Elliott Gould para el papel de David, «el extraño».

Ingmar Bergman Le diré exactamente lo que vi en Elliott. Era la impaciencia de un alma por descubrir cosas acerca de la realidad y de sí misma, y eso es algo que siempre me conmueve casi hasta las lágrimas, ésa impaciencia del alma.

Puede decir que es infantil, pero entonces puede decir que Mozart era infantil y que Picasso es infantil y que Stravinsky era infantil. Como dijo Cristo, si no sois como niños, nunca iréis al Cielo. Creo que todos los verdaderos artistas tienen este infantilismo; nunca sienten «ahora estoy completo». Siempre tienen curiosidad y siempre están de camino y siempre son impacientes.

Ya sabe, yo amo a los actores por naturaleza. Por supuesto, me pueden aburrir muchísimo —igual que yo puedo aburrirles—, pero creo que son encantadores. Ya sabe, si todos somos verdaderos profesionales, estamos relacionados unos con otros porque tenemos las mismas dificultades. Tenemos el mismo anhelo de contacto, de ternura, de trabajo duro, trabajo significativo. Los actores son muy muy delicados —muy sensibles— y muy resistentes.

Elliott Gould es uno de los actores absolutamente reales. Creo que es una catástrofe para los poderes creativos de este hombre limitarse a hacer películas, porque es también un actor shakesperiano, un actor de Ibsen, un actor de Strindberg. Un magnífico actor de Molière. Tiene cierta atmósfera, cierta mente, cierta clase de imaginación, cierta cosa que te hace sentir que el cuerpo del actor es un instrumento, y que es lo bastante consciente y tiene el suficiente talento para tocarlo perfectamente; todo el tiempo.

Se le envió el guión a Elliott Gould. «Lo leí», dijo Gould, «con más intensidad de lo que he leído nada en mi vida. Probablemente lo memoricé en una sola lectura, Y tuve una jaqueca. Era una cosa clásica de Bergman: tan celular y

diagramado y microscópico y universal. Había ciertas escenas que eran maravillosamente eróticas, escenas realmente íntimas que me asustaron en cuanto a acercarme a Bergman y posiblemente hacer el amor bajo la cámara. Era una cosa muy difícil de considerar para mí».

Gould rechazó el papel, insistiendo en que era «demasiado ignorante» y no podía ponerse «totalmente en manos de Bergman». Así que se organizó una conversación telefónica. «En noventa segundos —dijo Gould— fue tan tranquilizador, mostró tanto interés, tanto entusiasmo. Supe que confiaba en él. Sentí eso, a pesar de mis propios sentimientos. Nunca se ha oído a un hombre más ansioso que yo, y en el otro extremo del teléfono, un hombre más deseoso de hacerme sentir cómodo. Fue tan sensible, estupendo».

La selección de Gould por parte de Bergman ofrece una perspectiva del director, además del actor. Mientras que él personaje de Karin estaba basado en una conocida de Bergman, basó a David en parte en lo que él considera la parte explosiva, infantil, incluso tosca, de su propia naturaleza, tan dividida.

Max von Sydow Ingmar tiene estos personajes especiales que se reencarnan de película en película. Está la persona muy sensible, muy emocional, que no puede soportar sus propios sentimientos. Suele ser destruida por el segundo tipo de personaje, el que está emocionalmente inhibido por su intelecto, que nunca ha tenido una verdadera experiencia emocional y casi ansía ser víctima de una explosión emocional tan solo para sentir algo. Esto muestra, supongo, que Bergman se debate dentro de sí entre estos dos extremos.

Ingmar Bergman Lo único que estoy dispuesto a contarle de mis tensiones es que buena parte del eterno

diálogo que hay en mí es entre el 50% de mi madre y el 50% de mi padre que llevo dentro. Ambos eran personalidades extremas y muy fuertes. Estuvieron casados 52 años, pero nunca comprendieron una sola palabra de lo que se decían el uno al otro. Eran como el agua y el fuego. Yo siempre fui sensible y no podía soportar ninguna presión. Eso lo recibí de mi madre. Pero ella tuvo una enorme autodisciplina desde la niñez. Las mujeres son siempre más fuertes en la manera de soportar la presión de una situación, de seguir adelante. MI madre no tenía paciencia con nosotros los niños porque nos educaba todo el tiempo. Era una mujer muy inteligente, impaciente, llena de temperamento y extremadamente brillante.

En la familia de mi padre, siempre han sido clérigos y agricultores. De mi padre creo que he recibido la buena sangre y mi proximidad al paisaje, a la costa. No quiero decir nada malo acerca de él, pero recibí de mi padre las cualidades más difíciles. Era un hombre muy peligroso porque tenía mucho dentro de sí. Era un clérigo muy bueno. Creo que yo también soy eso, un poco.

Mí educación fue demencial, loca, completamente ridicula. Aquí estaban Dios, el Rey, el Padre, la Familia: esa construcción jerárquica, en ese orden. La libertad no existía. Así que era necesario que la educación crease no solo caracteres, sino máquinas de obedecer. La brutalidad y la crueldad eran inevitables.

En las películas de Bergman, los personajes hablan constantemente con su voz, articulando tanto los recuerdos de Bergman como su filosofía. Sus diálogos ofrecen quizá la mejor perspectiva más allá del misterio y hasta los rincones más oscuros de su mente. En *La hora del lobo* hay un artista, Johan, un autorretrato deliberado de Bergman. La película sigue su descenso hasta la locura. En una escena Johan

describe un incidente a manos de sus padres, que es un relato verdadero de la propia infancia de Bergman.

«Fue una especie de castigo», cuenta Johan. «Me metieron en el armario y cerraron la puerta con llave. Estaba silencioso y oscuro como boca de lobo. Yo estabá loco de miedo y golpeaba y pataleaba. Verás, me habían dicho que allí vivía un hombrecito, y que podía roer los dedos de los pies de los niños malos. Cuando dejé de patalear, oí que algo crujía en una esquina. Empecé a dar golpes salvajes para librarme de aquella pequeña criatura. Aullaba de terror y pedía perdón.

»Al fin se abrió la puerta y pude salir a la luz. Mi padre dijo: “Madre me dice que lo sientes”. Y yo dije: “Sí, por favor, perdóname”. “Prepárate para el sofá”, dijo él. Me dirigí al sofá verde y puse una pila de cojines. Después busque la caña, me bajé los pantalones y me recosté sobre los cojines. Entonces Padre dijo: “¿Cuántos golpes te mereces?”. Y yo respondí: “Tantos como sea posible”. Entonces me golpeó; fuerte, pero no insoportable. Cuando terminó, me volví a Madre y pregunté: “¿Puedes perdonarme ahora?”. Ella lloró, y dijo: “Por supuesto, te perdono”. Extendió la manó… y yo se la besé».

Ingmar Bergman ¿Conoce *La hora del lobo*? No es una buena película, pero es una película muy personal. De lo que hablaba era de los demonios, los desalmados que se hacían amigos y empezaban a destruir a ese hombre. Creo que tenía mucho que ver con mi propio temor de ellos; pero nunca les dejaré hacer eso.

Escribí *La hora del lobo* en una habitación muy silenciosa. Nunca entra el sol en la habitación donde trabajo. También estaba durmiendo en esa habitación, y al cabo de unas semanas tuve que parar. Los demonios venían a mí y

me despertaban y se quedaban allí y hablaban conmigo. Era muy extraño.

Vivo en la frontera de un país muy extraño y no sé lo que va a ocurrir. Hay un problema real en mi carácter que no es ningún secreto: soy extremadamente agresivo. La agresividad disciplinada puede ser una cosa muy buena en mi profesión. Y por supuesto eso aparece mucho en mis películas. Pero tengo una fascinación por la brutalidad y la crueldad en la vida porque siento una relación con el poder de la crueldad. Es una cosa muy peligrosa para llevar dentro. Es una especie de dinamita interior.

Pero conozco mis neurosis y las puedo saludar y hablar con ellas y las tengo bajo control. Soy extremadamente saludable. Mi médico cree que llegaré a los 110 años.

Nunca tomo drogas ni alcohol. Lo máximo que bebo es un vaso de vino y eso me hace increíblemente feliz. La música está siempre ahí, todos los días, todas las noches, y es absolutamente necesaria para mí, SI tuviera que elegir entre perder los ojos o los oídos, conservaría los oídos. No puedo imaginar nada más horrible que el hecho de que me quiten mi música. Es mí estímulo más importante; me da impresiones. Cuando estoy completamente insomne, tengo una buena amiga en la música. Johann Sebastian Bach siempre me ofrece mucho, pero la música moderna me estimula en extremo: los Rolling Stones. La música pop más violenta, brutal y agresiva, la pongo de forma que las paredes casi tiemblan.

Aunque solo estaba obligado por contrato a pasar cuatro semanas trabajando en *La carcoma*, Elliott Gould fue a Estocolmo tres semanas antes para que él y Bergman pudieran conocerse. La primera noche tenían que reunirse a las ocho y medía e ir a cenar. A Gould le habían advertido que Bergman era un fanático de la puntualidad y que siempre llegaba cinco minutos antes, una costumbre que le

había inculcado su padre. Exactamente a las ocho y media, Gould y su pareja, Jenny Bogart, bajaron al vestíbulo del Gran Hotel.

Elliott Gould Bajamos las escaleras y allí estaba él. Debía de haber estado yendo y viniendo, con su pequeña cazadora y su jersey. Nos limitamos a caminar el uno hacia el otro e inmediatamente nos abrazamos. Después nos miramos a los ojos. Creo que siempre fuimos hermanos. No sé por qué. Quizá reconociera en mí una sensibilidad ignorante y una especie de sentimiento profundo que él conoce. Quizá reconociera también una inocencia que todavía no comprendo.

Gould y Jenny Bogart pasaron el fin de semana en la casa de Bergman en su isla de Fårö. Los huéspedes invitados, especialmente extranjeros, son extremadamente raros. Fårö, el último territorio sueco antes de la Unión Soviética, es una reserva militar e hizo falta un complicado permiso oficial para su visita.

Durante el fin de semana, Bergman les enseñó *El jeque blanco* [1952], una de las primeras películas de su cineasta favorito, Fellini. Formaba parte de la enorme colección privada de películas que tiene Bergman, entre ellas las suyas, que vuelve a proyectar para estudiarlas y aprender de ellas. Recorrieron la isla, y en cierto momento Bergman preguntó cuál era el mayor temor de Gould. «No ser lo que alguien a quien quiero esperaba que fuera», dijo Gould, «El mío es estar encerrado en un espacio diminuto», dijo Bergman.

Elliott Gould recorrió Europa durante una semana y regresó para iniciar el rodaje de *La carcoma*. Se unió a un

círculo casi impenetrablemente cerrado: el equipo de rodaje de Bergman, sus 18 amigos. Casi todos ellos —el electricista, el claquetista, el director de continuidad, el diseñador de vestuario, el cinematógrafo, etc.—, han estado con Bergman durante 15, 18, 20 años y son tan reflexivos y tan seguros como los dedos de su mano. Al mismo tiempo se espera que tengan mucho que decir en la realización de la película, especialmente en las semanas de preparación para cualquier contingencia, y en los ensayos filmados de toda posible combinación de colores del vestuario y de los accesorios. «Una película —afirma Bergman— es la realidad seleccionada». Todo en una película de Bergman se hace por decisión consciente y explorada; nada se deja al azar; control completo.

Ingmar Bergman Siempre trato de hacer cosas que me son familiares. Siempre me muero de miedo cuando tengo que conocer a gente nueva. Cuando viajo fuera de Suecia, me siento agotado, infeliz, inseguro. Así que la solución técnica es regular mi vida exactamente así… muy ordenada… ritual. Eso mantiene mis tensiones en equilibrio, evita que esa cosa pesada y difícil que hay dentro de mí empiece a rodar. Es como un buque en una tormenta. Si la carga se desplaza, el buque se hunde. Creo que si abandonase mi rutina, en unas semanas la catástrofe sería completa. Me refiero a una especie de autodestrucción.

¿Sabe?, alguien que estudiaba el sueño descubrió que si le impiden a uno soñar, se vuelve loco. A mí me pasa exactamente lo mismo. Si no pudiera crear mis sueños —mis películas— eso me volvería completamente loco.

En el rodaje, Elliott Gould encajó perfectamente: cada mañana estaba totalmente preparado y se lo tornaba todo muy en serlo, Bergman tenía siempre una caja de bombones Droste, y era un pequeño honor cuando ofrecía uno. Para

Gould llegó a ser muy especial recibir dos o tres después del almuerzo.

Todos disfrutaban del payaso que había en Gould, que había sido cantante y bailarín. Les hacía lanzar tres peniques al aire y tratar de cogerlos uno a uno. Era un forofo del baloncesto, y él, el equipo y Max von Sydow jugaban partidos en media cancha. Gould cantaba, y a veces él y Bergman cantaban y bailaban juntos. «Era como si todos fuéramos niños», afirma Gould.

Bibi Andersson Adoro a Ingmar. Le conozco desde hace 17 años. Le admiro solo por estar vivo, porque a lo largo de todos estos problemas que tiene consigo mismo, no ha envejecido mentalmente ni se ha deformado. Es maravilloso tenerle en casa, porque lo aprecia todo. Y puede ser tan infantil. Es conmovedor.

Nos reímos cariñosamente de Ingmar porque tiene esa absurda y pequeña vida privada. Lleva los mismos zapatos desde hace 15 años. Me parece muy divertido. Los cepilla con mucho cuidado y no se nota. Desde que le conozco, lleva el mismo jersey, la misma chaqueta; pero los mantiene muy pulcros. No es un reclamo, algo que se pone por su efecto o por exhibición. Es que todo tiene que ser cómodo.

Siempre come lo mismo para almorzar. No cambia. Es una especie de leche agria batida, con mucha grasa, y mermelada de fresa, muy dulce: una extraña clase de alimento infantil que come con copos de maíz. Dice que su estómago no acepta ningún otro alimento, pero todos sabemos que no tiene nada en el estómago y que se trata solamente de aterrorizar a todo el mundo con su dolor de estómago.

Para Bergman, la atmósfera en el rodaje tiene una importancia crucial. Los actores, una raza que suele verse atormentada por la duda de sí mismos y la paranoia, tienen que sentirse seguros y respetados. De alguna manera se transmite que simplemente porque él, Bergman, les ha elegido para los papeles, no hay posibilidad de que fracasen. Por tanto, confiarán plenamente en Bergman. Toda la engorrosa preparación, la sensación de que toda contingencia ha sido prevista, rodea al actor de una seguridad, una buena sensación cada mañana de que todo está limpio y preparado. No se permite la entrada de extraños en el rodaje, así que los actores sienten que solo los ven los amigos, «El actor —dice Bergman— entrega su yo interior en todo momento. Si uno se siente asustado, o inseguro, o siente que le pasa algo en la nariz, o al decir esto, o algo está mal en este gesto, entonces no entrega nada. Pero si el actor está en una atmósfera de seguridad, se abre como una flor». Durante *La carcoma*, Bergman se dedicó constantemente a Gould. Pasaban horas juntos, principalmente Gould hablando y Bergman escuchando.

Elliott Gould Como me dijo Bibi cuando llegué a Suecia, Ingmar hace surgir lo mejor de sus actores. Fue todo y mucho más de lo que yo había pensado; además, sueños que no me atrevería a tener. El universo de Bergman es tan magnífico que traerle mi ignorancia y dejar que me utilizara mientras me dedicaba su cariño… Quiero decir, fue una experiencia que… es sublime. Bergman es sublime.

Después de una escena en la que tenía que golpear a Bibl, lo cual me costaba mucho trabajo, y derribarla y volverme loco gritándole, Bergman me preguntó si alguna vez encarnaría a Otelo; y yo pensé: «Dios mío». Dije: «Olivier era fantástico como Otelo». Bergman dijo: «Sí,

representaba a Otelo fantásticamente. Pero tú podrías *ser* Otelo». Pensé: «Ese hombre, me convertiría en una serpiente por él, iría allí y representaría a una caja».

Nunca te habla de psicología, solo de cosas concretas. Nunca es condescendiente. Cuando había que hacer cosas realmente neuróticas y complicadas, decía algo. En la siguiente toma yo sentía casi como si las costillas se me abrieran un poco y quizá algo que me había ocurrido cuando tenía dos años llenaba los huecos entre las líneas. Cuando terminaba la toma, me daban escalofríos. Me sentía muy frío y sabía que realmente había permitido que me conmoviera y que él había tomado esa cosa adicional que sentía que estaba allí debajo de mi condición de copión. Soy un copión brillante.

Una vez fui a pedirle ayuda y le rodeé con los brazos. Y él me abrazó. Me dijo: «No contraigas los músculos. Ábrete incluso al vacío porque cualquier cosa que entre será real». Y era tan sencillo y cierto… Podía haber llorado.

El lunes 3 de mayo de 1971, exactamente un año después de aquella cena en el hotel Connaught de Londres, el mismo equipo de directivos de ABC se reunió para ver la cinta terminada de *La carcoma*. Bergman estaba ausente: para evitarles el bochorno si quedaban decepcionados. Les encantó la película y celebraron un gran almuerzo en su honor. Esa tarde, sabiendo que todo iba bien, Bergman se reunió con ellos y escuchó su entusiasmo. Con su placer y alivio, según cuenta Martin Baum, Bergman fue positivamente infantil.

El viernes 14 de mayo, Bergman, Bibi Andersson y Elliott Gould iban a ser grabados con Dick Cavett en Estocolmo. Gould había volado a Londres una semana antes, con la esperanza de ir a Suecia y pasar algún tiempo con Bergman antes de la grabación.

Pero para Bergman *La carcoma* ya era historia pasada. Y, siguiendo su estricta rutina, estaba escribiendo su película de otoño. No llegaba ninguna invitación. En una entrevista final concedida poco antes de su regreso de Londres, los sentimientos de Gould hacia Bergman se habían vuelto de repente muy complicados.

«El relato del que hice tal chapuza estaba basado en algo extremadamente personal para mis la vida secreta de alguien que ama se vuelve gradualmente la única vida real y la vida real se convierte en una ilusión».

—IB Images (1994)

Elliott Gould Cuando estaba en Londres la semana pasada telefoneé a Bergman, Y, ya saben, nunca llamo a nadie. Era de noche y le desperté. Le dije: «Escucha, estoy aquí y no quiero esperar una semana para verte». Y él dijo que no podía verme... Así que yo dije: ¡que me aspen!, y me fui a casa a Nueva York.

Me decepcionó un poco porque soy su amigo, y me dice que soy su hermano pequeño favorito en el mundo, y era un momento un poco solitario para mí. Pero es verdad, como dije desde Londres, en cualquier momento que quieras que venga, mándame un palillo de dientes y allí estaré. Lo que yo ansio es el contacto, y él hace películas fuera de contacto.

Quizá me decepcionan simplemente sus limitaciones. Quiero decir, ha estado allí tanto tiempo, a su manera, comiéndose las uñas —Dios sabe que respeto la ansiedad—, pero creo que debería salir de Suecia. Sé que yo podría enseñarle cosas que nunca ha soñado. Por otro lado, tal vez esta película con un actor estadounidense, en inglés, con dinero estadounidense, sea su pasaporte para otras cosas.

¡Don Giovanni! Realmente me gustaría hacer eso antes que *Otelo*.

Cuando se estrenó *La carcoma* en Nueva York, las principales críticas se repartieron homogéneamente entre el entusiasmo, el respeto y la decepción. En algunos casos se admiró la actuación de Gould, pero con más frecuencia fue criticada como poco creíble. Con frecuencia se sugirió que Gould había sido derrotado por líneas banales escritas por un Bergman cuyo oído sueco no estaba afinado para detectar los clichés ingleses. Sin embargo, todos los críticos sintieron que la película —aunque tuviera defectos— seguía siendo obra de un maestro.

El día del estreno, Elliott Gould telefoneó a Bergman para decirle que había colas delante de la sala. Durante una larga y cálida conversación, Bergman pidió disculpas a un satisfecho Gould por su brusquedad durante su última llamada.

Ingmar Bergman El único juez de mi trabajo que me interesa es lo que unos pocos amigos piensan y lo que yo pienso. A veces, sí, soy demasiado oscuro. Pero mi función no es explicarlo todo, no es decir cada minuto que hay que sentirse de este o ese modo. No encarcelo las emociones, no las violo. Mi trabajo es poner en marcha sus emociones y darles alimento. Pero no tengo problemas con el público. Puedo garantizarle que los productores, las personas que ponen el dinero para comprarme las películas, no vienen a mí solo por mis bellos ojos.

Mi principal pasión —es una necesidad— es contactar con la gente, influir en ella, tocarla física y mentalmente. Mis películas son mi manera de hacer contacto. Cuando haces una película, formas parte de un grupo. Si eres una persona relativamente inhibida, vergonzosa, tímida como yo, que tiene problemas para establecer relaciones profundas, es

maravilloso vivir en ese pequeño mundo íntimo. Estas son las únicas razones para que yo continúe así.

Los pingüinos quieren estar juntos, tocarse, hablar entre sí y dar paseos juntos. Si tienes un solo pingüino, puedes alimentarlo y puedes hablar con él, pero se muere porque no tiene a nadie más con quien estar en contacto. Yo me siento en buena medida como un pingüino.

No estoy interesado en hacer obras maestras bajo el signo de la eternidad. Y mi equipo, mis 18 amigos, somos como un solo cuerpo y todos juntos hacemos la obra de artesanía. Hacemos una cosa —como un automóvil o una mesa—, una cosa para que la gente la use. Es muy simple y muy brutal.

Hay una pieza final de Ingmar Bergman que puede permitirle sobrevivir a la intensidad interior, al agónico ritmo de su trabajo. En un minúsculo rincón soleado de sí mismo, Bergman está perplejo de ser Bergman. Es un nicho donde no se toma a sí mismo ni a su arte tan en serio. Es la parte que le hace decir con tanta frecuencia acerca del cine: «Jugamos juntos».

En *La hora del lobo*, hablando a través de Johan, Bergman se resume a sí mismo: «Me llamo a mí mismo artista por falta de un nombre mejor. En mi labor creativa, nada es importante salvo la obsesión. Sin culpa por mi parte, me han señalado como una rareza. Nunca he combatido para lograr esa posición. Y no lucharé para conservarla. Sentí la megalomanía flotando sobre mi frente, pero creo que soy inmune. Solo tengo que considerar la absoluta falta de importancia del arte en el mundo de los hombres; y regreso a la tierra de golpe. Pero la obsesión permanece».

Gritos y susurros

Viskningar och rop (1973)

Ofrecer solaz

Ingmar Bergman Yo había hecho algunas películas: medianejas, pero había ganado bastante dinero. Estaba en mala forma después de la representación grandiosamente concebida, pero fracasada, con Liv Ullman y conmigo de protagonistas y las «raukas» como escenografía. Uno de los protagonistas había huido, yo me había quedado en el decorado. Hice un montaje bastante bueno de *El sueño*, me enamoré del enamoramiento de una actriz joven, me horroricé ante la mecánica de la repetición, me retiré a mi isla y escribí, en un largo ataque de melancolía, una película titulada *Gritos y susurros*.

Ingmar Bergman Una película-consuelo, una película con la que consolar. Si a pesar de todo pudiese llegar a algo así, sería una gran liberación. Si no, casi no merece la pena hacer esta película.

22 de abril: «Creo que la película —o lo que sea— está compuesta de este poema: una persona muere, pero se queda detenida a mitad de camino, como en una pesadilla, y pide ternura, piedad, liberación, cualquier cosa, coño. Hay allí otras dos personas y sus acciones y pensamientos están en relación con la muerta, no-muerta, muerta. La tercera la

redime acunándola hasta darle sosiego, acompañándola en su camino.

»Creo que éste es el poema o la invención o como se quiera llamar. Esto exige rigor y escucha. Esto exige que no lo haga demasiado a la ligera, pero que tampoco me quede agarrotado».

12 de mayo: «Yo creo que es bueno escribir el guión como un largo y cariñoso mensaje a los actores y a los técnicos. Comentar todo el tiempo lo que se ve, lo que pasa. Deshacerse de las tonterías verbales. Estar todo el tiempo en contacto íntimo con los que van a hacer la película».

(En realidad, el título lo saqué de un crítico musical que escribió, en una reseña de un cuarteto de Mozart, que «es como gritos y susurros»).

Ingmar Bergman ¡Mis queridos amigos! Ahora vamos a hacer una película juntos. Tendrá un aspecto diferente de nuestras obras anteriores, y este guión también tendrá un aspecto diferente. Forzaremos los recursos del medio de un modo bastante complicado. Por tanto, tengo que contarles, más allá de lo habitual, qué es lo que persigo; después podemos reunirnos y comentar el modo en que hemos de dar forma a nuestros problemas, cinematográfica y artísticamente.

La acción transcurre en una casa señorial, mitad mansión, mitad casa solariega. Fue construida quizá en algún momento del siglo XVIII para servir de refugio a las amantes desechadas de un caballero distinguido; no sé. En cualquier caso, no es demasiado grande ni demasiado pequeña. Hay también un parque antiguo, bastante abandonado, lleno de esplendor otoñal. Todo es remoto, tranquilo, un tanto deprimente a veces.

La época es a finales de siglo. La ropa de las mujeres es lujosa, cara, ocultadora y reveladora. No tenemos que

dejarnos atrapar en fechas exactas; no es el principio exacto de una nueva era, y podemos estar igual en la década de 1880 que en la de 1890. Lo importante es que el vestuario, por su poder de sugestión, se ajuste a nuestra demanda de atmósfera. Lo mismo se aplica en buena medida a los interiores; cuando los construyamos, hay que tener en cuenta las posibilidades de crear las condiciones de iluminación que deseamos: amaneceres que no parezcan crepúsculos, luz suave de fuego, la misteriosa luz. Indirecta de un día que está nevando, el tenue resplandor de una lámpara de aceite. El tormento de un brillante y soleado día otoñal. Una vela solitaria en la oscuridad de la noche y todas las sombras inquietas donde alguien envuelto en un amplio salto de cama recorre apresuradamente las grandes salas.

Al mismo tiempo, es importante que nuestra decoración nunca sea evidente. Debe ser flexible, envolvente, evasiva y presente, evocadora sin ser molesta. No obstante, tiene una peculiaridad: todos nuestros interiores son rojos, de diversos tonos. No me pregunten por qué debe ser así, porque no lo sé. Me lo he preguntado yo mismo y cada explicación me ha parecido más cómica que la anterior. La más directa pero también la más válida es probablemente que todo el asunto es algo interno y que desde la infancia he imaginado el interior del alma como una membrana húmeda en tonos de rojo.

Peter Cowie *Tres hermanas viven juntas en una casa solariega: Agnes (Harriet Andersson), Karin (Ingrid Thulin) y María (Liv Ullmann). Agnes padece un cáncer terminal y la atienden su fiel doncella, Anna (Kari Sylwan), y su médico (Erland Josephson). La agonía de Agnes y su trance de muerte se sitúan en el epicentro de la película. Está claro que el médico ha tenido una relación con María, y la*

confronta con sus deficiencias. Karin, por su parte, recuerda su matrimonio con un hombre distante e insensible (Georg Årlin), y cómo ella se mutiló el sexo para frustrar sus insinuaciones sexuales. Karin parece odiar también a su hermana María, pero en un momento de reparación y liberación, le pide perdón antes de tratarla de nuevo con desdén en el funeral de Agnes. María recuerda cómo su marido había tratado de suicidarse y había fracasado de forma hilarante. Una vez que los invitados al funeral han abandonado la mansión, Anna enciende una vela y abre el diario de Agnes. La voz de la mujer muerta invoca una pausa de alegría y tranquilidad y las tres hermanas pasean por el parque inundado de sol.

Ingmar Bergman Junté mis ahorros, convencí a las cuatro protagonistas de que invirtieran sus honorarios en la coproducción de la película y conseguí un préstamo de medio millón de coronas del Instituto del Cine. Esto despertó Inmediatamente la indignación de muchas gentes de cine que se quejaban de que Bergman les quitase el pan de la boca a sus pobres colegas suecos, él que podía financiar sus películas en el extranjero. Eso no era verdad. Después de una serie de semifracasos no tenía financieros para mi película ni en Suecia ni en el extranjero. Así debía ser, estaba dentro de las normas y del orden. Siempre he apreciado la sincera brutalidad del cine internacional. Uno no necesita dudar nunca de su valor de mercado. El mío era cero. Los periodistas habían empezado a hablar por segunda vez en mi vida de que mi carrera había terminado. Curiosamente toda aquella indiferencia silenciosa o manifiesta no me influyó.

Rodamos la película en un ambiente de alegre confianza, en una casa solariega venida a menos en las afueras de

Mariefred. El parque estaba aceptablemente descuidado y las hermosas habitaciones en un estado tan penoso que pudimos modificarlas como quisimos. Estuvimos viviendo y trabajando en la finca ocho semanas.

Alguna vez lamento haber dejado de hacer cine. Es natural y se me pasa pronto. Lo que más echo en falta es la colaboración con Sven Nykvist. Posiblemente se debe a que ambos estamos totalmente fascinados por la problemática y la magia de la luz. De la luz suave, peligrosa, onírica, viva, muerta, clara, brumosa, cálida, violenta, fría, repentina, oscura, primaveral, vertical, lineal, oblicua, sensual, domeñada, limitadora, serena, venenosa, luminosa. La luz.

Tardamos en terminar *Gritos y susurros*. La sincronización y las pruebas en el laboratorio fueron largas y costosas.

Sven Nykvist El rodaje de *Gritos y susurros* es uno de mis recuerdos más queridos. Ingmar estaba de un humor excelente durante todo el proceso. Estaba muy enamorado de Ingrid von Rosen, su última esposa, lo cual probablemente ayudaba. Los problemas del amor y la felicidad siempre desempeñan un papel en el plato.

El color rojo destacaba durante toda la película. En el manuscrito decía que simbolizaba el interior del alma. Aquello era tan inesperado como emocionante. Normalmente se asocia con la vida y la sangre.

Ingmar y yo probamos todo lo que se podía probar por adelantado, en interiores y exteriores: muebles y papel de las paredes, vestuario y maquillaje. El maquillaje era especialmente importante a causa de todo el rojo. La luz en las caras podía hacerse demasiado chillona con facilidad. Esta cuidadosa planificación es lo que distingue a Ingmar Bergman de la mayoría de los demás directores.

Erland Josephson Me gustaba mucho más mi trabajo en el teatro. Pero en *Gritos y susurros*, algo cambió para mí porque, antes de eso, la técnica no estaba ahí. De repente, descubrí una especie de interés sensual hacia la cámara y el equipo y hacia todo, así que actué junto con ellos de otra manera. Me pasó algo, y después de eso encontré muy divertido rodar y muy interesante hacer películas también. En cuanto al papel del médico en *Gritos y susurros*, se remonta a una de las obras que Ingmar puso en escena dos o tres veces, *La leyenda* de Hjalmar Bergman. Yo hacía el papel de Gerhard en la producción de Ingmar en el Dramaten y creo que Ingmar encontró algo que era muy personal para él en ese papel del médico; la figura aparece también en *El rostro*. Así que volvió en buena medida a esa obra de teatro (*La leyenda*) porque creo que es una obra importante para él. Igual que Hjalmar Bergman es muy importante para él.

Jan Lumholdt ¿Qué pensó, Harriet, cuando recibió el manuscrito?

Harriet Andersson ¿Tengo que morir? y todo eso. Eso es lo que pensé. Pensé que era una historia bastante horrible, pero también estaba deseando interpretar ese papel. Pero creo que también me enfadé un poco cuando vi los trajes de Liv. Los de Ingrid también eran bonitos, pero Liv tenía un vestuario y un pelo fantásticos. Y yo tenía que limitarme a quedarme acostada con algún maldito gorro y un camisón. Sin embargo, no debería quejarme ahora. Fue un papel exquisito.

Jan Lumholdt Me ha dicho usted que halló Inspiración en la muerte de su propio padre cuando estaba interpretando la agonía de Agnes.

Harriet Andersson Es una de las pocas ocasiones en las que me he inspirado en alguien para un papel. Era la única persona a la que había visto morir. Mi padre murió de forma horrible, lo cual es característico del cáncer. Pero no creo que fuera un error por mi parte utilizarlo. No creo que a mi padre le hubiera importado, aunque consideraba indigno mi trabajo.

«Cuando era niño, veta el alma como un dragón indefinido, azul como el humo, que se cernía como una enorme criatura alada, mitad pájaro, mitad pez. Pero dentro del dragón todo era rojo».

—IB *Images* (1994)

Palabras y susurros: una entrevista con Ingmar Bergman

Por Birgitta Steene

En Suecia la cronología de Bergman para hacer una película o dirigir una obra de teatro es tan precisa que la gente puede poner en hora el reloj y ajustar el calendario por ella. Uno tiene también la sensación de que Bergman se enfrenta a una entrevista con la misma clase de disciplina profesional. Es un trabajo que hay que hacer y va a hacer todo lo posible por sacarlo adelante. Lo único que podría hacerle retirarse es la tos o el resfriado de un entrevistador: Bergman es quizá un poco hipocondriaco; o quizá sabe demasiado bien lo que puede hacer la gripe con el calendario de un trabajo planificado. (Antes de iniciar el rodaje de una nueva película, insiste en que todo el personal

se vacune contra la gripe y se ponga gammaglobulina:) Me reúno con Ingmar Bergman cuando está terminando el rodaje de *Gritos y susurros*. El escenario es una antigua mansión junto al lago Malar, al sur de Estocolmo. Los edificios están un poco venidos a menos; fuera, el parque arde en colores otoñales. Hablamos en las escaleras alfombradas entre dos plantas del edificio principal, donde todas las habitaciones han sido pintadas en diferentes tonos de rojo para sugerir el escenario simbólico de la película: el paisaje del alma; de niño, Bergman solía imaginar el alma como una membrana húmeda de color rojo, A nuestro alrededor los técnicos siguen corriendo con lámparas y cables, pero Bergman crea una barrera para dejar fuera al mundo que le rodea. De vez en cuando me dirige una mirada, pero la mayor parte del tiempo mira directamente al frente a través de las manos ligeramente ahuecadas, que proyectan sombra sobre su cara.

Birgitta Steene ¿Cómo reacciona a todo lo que se dice y escribe acerca de usted?

Ingmar Bergman Nunca leo con mucha atención lo que se escribe de mí. Todo eso es *vanitas vanitatum* o como quiera que se llame. Es como si se refiriese a otra persona, algún primo o pariente lejano, pero no a mí.

Birgitta Steene ¿Pero de todos modos reacciona a lo que se escribe acerca de usted?

Ingmar Bergman Bueno, más o menos. Pero muy brevemente. Si alguien escribe algo desagradable de mí, echo chispas durante una media hora, hasta que expulso el veneno del sistema. SI es algo favorable, probablemente pienso en ello un poco más, quizá una hora. Pero, verá usted, todo eso tiene que ser algo muy secundarlo. Simplemente tengo que disciplinarme para pasar por alto todas mis antiguas películas, todas mis antiguas producciones teatrales y todo lo que se escribe acerca de mí.

Birgitta Steene ¿Así que nunca piensa en sus antiguas películas?

Ingmar Bergman No. Hacerlo sería una carga terrible. Tengo que deshacerme de todas las películas que he hecho en el pasado. Lo único que importa es lo que estoy haciendo ahora y lo que planeo hacer. El resto es irrelevante.

Birgitta Steene ¿Significa eso que no le gustan sus antiguas películas?

Ingmar Bergman Algunas me gustan más y otras menos. Pero no pienso en ellas.

Birgitta Steene ¿Así que nunca piensa en *El séptimo sello* por ejemplo?

Ingmar Bergman No.

Birgitta Steene ¿Pero le gusta esa película?

Ingmar Bergman ¡¡Birgitta!!

Birgitta Steene Lo sé. Pero la película es enormemente importante para algunos de nosotros. Conozco et impacto de la película cuando se la muestro a mis alumnos.

Ingmar Bergman Me alegra escuchar eso. Pero es irrelevante. Lo único que importa es lo que estoy haciendo ahora y lo que planeo hacer. Y ahora mismo estoy haciendo *Gritos y susurros*.

Birgitta Steene ¿Y qué planea hacer?

Ingmar Bergman No lo sé. Pero cuando estoy haciendo una película, mi cabeza trabaja a toda velocidad. Con frecuencia me vienen nuevas ideas a la cabeza y de ellas puede nacer una nueva película.

Birgitta Steene ¿Alguna vez cambia una película mientras la está rodando?

Ingmar Bergman No solía hacerlo. Pero ahora, depende. *La carcoma* cambió de carácter mientras la hacíamos. *Persona* fue una película que evolucionó a medida que trabajábamos con ella.

Birgitta Steene Sus manuscritos tienen un aspecto diferente en la actualidad, ¿no es así?

Ingmar Bergman Sí, son mucho menos completos. Cuando escribía algo como *El séptimo sello*, había un dramaturgo frustrado en mí. Escribía obras de teatro para la pantalla en aquellos días, porque el teatro parecía estar cerrado para mí. Pero actualmente, ya no trabajo de esa manera.

Birgitta Steene El aspecto verbal de sus películas también ha cambiado.

Ingmar Bergman ¡Sí! ¡Dios, esas antiguas películas con su rebuscado lenguaje literario!

Birgitta Steene Me da la impresión de que cuando empieza a apartarse de un lenguaje literario, empieza a utilizar más primeros planos.

Ingmar Bergman No lo creo. Creo que eso es racionalización crítica. Siempre he creído en el primer plano. En el primer plano reside el gran poder de sugestión del medio cinematográfico.

Birgitta Steene ¿Se hizo usted más consciente del primer plano después del avance decisivo de la televisión en Suecia a principios de la década de 1960?

Ingmar Bergman No, en absoluto. Siempre he utilizado el primer plano. Puede ver cualquiera de mis antiguas películas y verá que es cierto. Pero, por supuesto, es más fácil hoy. Era endemoniadamente difícil en los viejos tiempos hacer primeros planos. Pero como las lentes de las cámaras son más sensibles en la actualidad, la película virgen, más rápida, las técnicas de iluminación, más sencillas y el personal que maneja la cámara, más capaz, podemos, utilizar más primeros planos. Además, debe recordar también que en los viejos tiempos el productor chillaba como un cerdo cuando usábamos primeros planos: «¡No, por

el amor de Dios», solía decir, «no queremos un mercado de carne en la pantalla!»

Birgitta Steene ¿No cree que se puede utilizar en exceso el primer plano? Con frecuencia me irrita la costumbre que tienen las cámaras de televisión de seleccionar un pequeño detalle de la cara, la boca por ejemplo.

Ingmar Bergman Sí, pero entonces ya no está hablando de primeros planos. Está hablando de tomas de detalle. Y esas con frecuencia pueden ser muy, sospechosas. Pero con un primer plano quiero decir una toma de la cara que comprende la boca y los ojos. Un primer plano se crea con la expresión que hay en torno a la boca de una persona y por el ángulo de sus ojos y la piel que los rodea.

Birgitta Steene En la actualidad, ¿le parece que las palabras tienen alguna importancia?

Ingmar Bergman Las palabras se utilizan para ocultar la realidad, ¿no cree? Yo no tengo mucha facilidad de palabra. Cuando trato de decir algo con palabras, siempre parece que pierdo la mitad de lo que quiero comunicar.

Birgitta Steene ¿Por eso utiliza música en su lugar para transmitir el entendimiento entre las personas?

Ingmar Bergman Sí. La música es un medio de comunicación mucho más fiable.

Birgitta Steene ¿Pero todavía utiliza palabras en sus últimas películas?

Ingmar Bergman Sí. *El silencio* y *Persona* fueron experimentos. Intentos de ver hasta dónde podía llegar sin palabras. Pero ahora la imagen y el diálogo, así como otros sonidos, parecen más bien unidades iguales; en la tensión entre la imagen y la palabra se crea una nueva dimensión.

Birgitta Steene Dijo usted que siente que pierde la mitad de lo que quiere decir cuando utiliza palabras. Pero habla usted con gran facilidad.

Ingmar Bergman Sí, pero ¿sabe usted?, he tenido que entrenarme para poder expresarme con palabras. De hecho, toda mi capacidad intelectual es cuestión de entrenamiento, de autodisciplina. Verá, siempre he tenido dificultad para aprender a razonar con lógica. Todo lo que no tiene un fundamento emocional es prácticamente incomprensible para mí. En el colegio, por ejemplo, carecía total y absolutamente de talento alguno para las matemáticas, Aún hoy apenas sé sumar dos y dos. Restar es aún más difícil para mí, y no hablemos de la división y de la tabla de multiplicar. En el colegio, la geografía era también una asignatura difícil.

Birgitta Steene ¿Era demasiado abstracta?

Ingmar Bergman Sí. Todos esos mapas. Pero la historia era muy divertida. Y la religión. Todos esos relatos del Antiguo Testamento. El latín era divertido también.

Birgitta Steene Eso me parece extraño.

Ingmar Bergman No, no es tan extraño. Porque estudiar latín era una combinación de trabajo detectivesco y una especie de intuición. Era muy emocionante descifrar esos textos antiguos.

Birgitta Steene ¿Así que no estudió latín de la forma mecánica en que lo hace Minus en *Como en un espejo*?

La respuesta de Bergman es su famosa gran carcajada sonora.

Ingmar Bergman No fue fácil encontrar un distribuidor norteamericano para *Gritos y susurros*. Mi agente Paul Kohner, un viejo comerciante con experiencia, se esforzó sin resultado. Un conocido distribuidor se volvió a Kohner después de un pase de la película y le gritó: «I will charge you for this damned screening» [«Le pasaré cuentas por esta maldita proyección»]. Finalmente una pequeña empresa especializada en películas de terror y porno blando se compadeció. En uno de los cines que exhiben películas de

calidad en Nueva York quedó un hueco —una película de Visconti no se había terminado a tiempo—. Dos días antes de Navidad se lanzó el estreno mundial de *Gritos y susurros*.

Ingrid y yo nos habíamos casado en noviembre y vivíamos en una casa, cerca de la Karlaplan, tan hermosa como una pastilla de café con leche. Allí había estado tiempo atrás «Róda Huset», la casa donde Strindberg había vivido con Harriet Bosse. La primera noche me despertó una suave música de plano que subía del suelo. Era *Aufschwung* de Schumann, una de las composiciones favoritas de Strindberg. ¿Tal vez un cariñoso saludo de bienvenida?

La víspera de Nochebuena me telefoneó Paul Kohner. Su voz sonaba un poco extraña y murmuraba: «It is a rave, Ingmar. It is a rave!». Yo no tenía idea de lo que era un «rave». Tardé unos instantes en darme cuenta del éxito total. Diez días después la película se había vendido a la mayoría de los países donde aún quedan cines.

Trasladamos Cinematograph a unos locales más amplios. Instalamos una hermosa sala de proyección con un equipo perfecto, nuestra oficina se convirtió en un agradable punto de encuentro y centro de una actividad en serena expansión. Me instalé en el papel de productor y llevé a cabo proyectos con otros directores.

No creo que fuese un productor especialmente bueno porque me esforzaba en no ser dominante. De esa manera no era sincero, daba demasiados ánimos y exigía muy poco. Tuve numerosas ocasiones de admirar el genio de productor de Lorens Marmstedt: su firmeza, desconsideración, franqueza y moral de lucha. Pero también su tacto, comprensión y sensibilidad. SI hubiésemos tenido un solo productor con la capacidad de Lorens, nuestros directores de más talento no hubiesen quedado abandonados: Jan Troell, Vilgot Sjöman, Kay Pollak, Roy Andersson, Maj Zetterling, Marlanne Ahrne, Kjell Grede, Bo Widerberg. Largos periodos

estériles de incertidumbre e inseguridad, de orgullo sobrecompensado y proyectos rechazados. De pronto un puñado de millones, silencio, indiferencia y un lanzamiento tímido. Cuando el fracaso o la bienintencionada desgracia es un hecho, una sonrisa grisácea: ¿qué es lo que habíamos dicho?

Un matrimonio excelente, buenos amigos, una empresa que funcionaba bien, bien situada. En torno a mis salientes orejas soplaban suaves vientos, la vida me sabía mejor que nunca. *Secretos de un matrimonio* fue un éxito; *La flauta mágica*, otro.

«Esta búsqueda de temas, esta forma de análisis es algo que hemos heredado del estudio de la literatura, donde ha alcanzado la fase demencial. Encajan cualquier obra en su contexto histórico, hasta que al final todas las piezas del rompecabezas encajan tan perfectamente que no queda nada que añadir para el tipo que realmente creó la obra».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

Peter Cowie *En mayo de 1973 persuadieron a Bergman para que acudiera al Festival de Cine de Cannes, en relación con una proyección de* Gritos y susurros*. Tanto fue el interés que despertó la visita que las autoridades tuvieron que celebrar la rueda de prensa en el auditorio principal del Palacio del Festival, un honor inaudito. Bergman entró como un monarca tímido, para ser casi engullido por los fotógrafos. Cuando se calmó el barullo, habló en un inglés cuidado, sencillo y conmovedor, no solo acerca de la génesis de* Gritos y susurros*, sino también acerca de su miedo juvenil a la muerte, y del contraste entre trabajar en el teatro y hacer películas para el cine. «Los directores no*

son sputniks *en el espacio exterior —dijo—. Todos aprendemos unos de otros, y nos inspiramos unos en otros». Defendió su enfoque intuitivo del cine. «A menudo me han llamado antintelectual. Pero el arte no es todo intelectual, y no puede serlo. Stravinsky tenía razón cuando dijo: "Uno nunca puede comprender la música, sólo experimentarla"»*.

Trabajar con Bergman: pasajes de un seminario con Liv Ullmann

Liv Ullmann logró su primer reconocimiento internacional como actriz de cine por su trabajo con Ingmar Bergman en películas como *Persona, Pasión* y *Gritos y susurros*. Además de su carrera como actriz teatral y cinematográfica, es escritora, con gran éxito de ventas, y directora cinematográfica. Este seminario, que fue patrocinado por el Instituto Cinematográfico Estadounidense, tuvo lugar en 1973.

Pregunta Vamos a empezar por una pregunta obvia: ¿cómo trabaja Ingmar Bergman con sus actores y cómo los dirige?

Liv Ullmann Es muy diferente de lo que la mayoría de la gente cree. Tiene fama de ser un demonio, lo cual es totalmente falso. Depende mucho de sus actores. Sabe a quién ha contratado. Los escucha y los observa. Trata de sacarles lo que pueden dar, no lo que él querría hacer en una situación semejante. Sabe escuchar y tiene un modo fantástico de mirar. Ve lo que tratas de expresar y construye sobre eso. Te ayuda a que salga de ti. También hace muy buena escenografía. ¿Se llama escenografía? Quiero decir que los movimientos de la escena son siempre reveladores

en sí mismos, forman parte de la escena. Él no explica mucho.

Pregunta ¿Quiere decir su encuadre de la escena?

Liv Ullmann Sí, su encuadre de la escena, en cuanto que el encuadre es realmente lo que él quiere que sea la escena, y después filmarla es cosa del actor.

Pregunta ¿Dónde se sienta él exactamente?

Liv Ullmann Se sienta muy cerca de la cámara. Se hace sentir mucho, y si no está cerca de la cámara, tiendes a actuar hacia él. Siempre esta muy muy cerca de la cámara, y es enormemente estimulante. No sé cuál es su magia, pero es algo que hace uno quiera dar todo lo que tiene.

Pregunta ¿Le dice eso él mismo o es algo que tiene usted que intuir?

Liv Ullmann Él detesta discutir y analizar. Cree que si has escogido la profesión de actor, entonces sabes actuar un poco. Supone que eres lo bastante inteligente. Siente que un análisis destruiría la fantasía. Sabe que así es como crea un actor. El actor tiene que utilizar su propia fantasía e imaginación.

Pregunta ¿Cuántas tomas suele rodar Bergman de una escena?

Liv Ullmann Depende. A veces utiliza la primera toma. A veces continuamos hasta veinte, treinta o cuarenta tomas, hasta que estás completamente agotado.

Pregunta ¿Permite ensayos?

Liv Ullmann Sí, permite ensayos técnicos. Le gusta filmar el primer ensayo emocional, porque a veces esa es la mejor toma.

Pregunta Me interesa una escena de *Persona* donde Bibi Andersson se sienta y le cuenta a usted la historia de su matrimonio y de su chico. ¿Podría tomar esto como un ejemplo?

Liv Ullmann Eso fue muy extraño porque lo hizo con dos cámaras. Había una sobre Bibi cuando ella escuchaba mi historia, y había otra cámara sobre mí mientras ella contaba la historia. Se suponía que se iba a montar, utilizando lo mejor de cada una. Pero cuando la vio en su conjunto, no sabía qué escoger. Así que utilizó las dos. Muchas personas han tratado de analizar por qué hace eso. La verdadera razón es que ambas decían algo que él sentía que era importante. No podía decidir cuál era la más importante, así que usó las dos.

Pregunta ¿Qué aspecto tiene uno de sus guiones?

Liv Ullmann La última película que hice para él es *Gritos y susurros*, con Harrlet Andersson, Ingrid Thulin y yo. Eso fue más bien como una carta personal. Comienza: «Mis queridos amigos: ahora vamos a hacer una película juntos. Es una especie de visión que tengo y trataré de describirla». La describe en cincuenta páginas. Ese fue su guión.

Pregunta ¿Recibió el guión antes de empezar el rodaje?

Liv Ullmann Sí. Fue como despegar a partir de ahí. Lo hizo todo con luz natural. No teníamos luz artificial. Lo rodamos todo en un castillo grande. Utilizó ventanas grandes. Desde el amanecer hasta la puesta del sol, utilizó la luz natural en sus escenarios. Creo que será excepcional.

Pregunta ¿Se rodó en invierno o durante el verano?

Liv Ullmann Se rodó durante el otoño. Hizo la película para su propia empresa. Dijo: «[Si] no estoy contento con ella, no la estrenaré, pero es una experiencia para mí. Es mi propia artesanía. Como es nuestra película, si nos gusta a todos, la estrenaremos».

Pregunta ¿Por eso todos los actores con papeles protagonistas fueron citados también cómo productores?

Liv Ullmann Ser productores significaba que no tenía que pagarnos. En cuanto a nosotros, los actores, pensamos que siendo productores tendríamos voz y voto en la

producción. Pero no fue así. Todo consistía en que no nos pagaba.

Pregunta ¿Quiere eso decir que usted no tiene tanta voz como quisiera cuando trabaja con Bergman?

Liv Ullmann Tengo voz como actriz. Como he dicho, él respeta a todos los que trabajan con él, y eso incluye a sus actores. En esta película, sin embargo, pensamos que tendríamos algo que decir acerca de la publicidad y de nuestro horario de trabajo. Pero todas esas decisiones siguieron siendo suyas. Era su película.

Pregunta ¿Cuánta improvisación hay en una película de Bergman?

Liv Ullmann Cada vez más. Según mi experiencia, comenzó en *La vergüenza*. Si recuerda, están sentados en una mesa, bebiendo vino y comiendo. Después Se caen en la hierba. Eso fue improvisado. Sabíamos lo que él quería. Pero era más o menos cosa nuestra.

Pregunta ¿Supuso un cambio con respecto a su anterior modo de dirigir?

Liv Ullmann Sí. Siempre ha sido muy estricto para exigir que nos atuviéramos a sus frases. Estaba la cena de *Pasión*, donde los cuatro cuentan su propia historia. En esa escena, teníamos libertad completa. Pero teníamos que ajustarnos al personaje. Un día llegó una señora y preparó una cena magnífica. Max von Sydow bebió vino tinto y todos nosotros le hicimos preguntas. Él tenía que contestar como el personaje, y la cámara estaba sobre él todo el tiempo. Bergman hizo lo mismo con los cuatro. Después lo montó.

Pregunta Hay escenas en *Pasión* donde él entrevista a cada uno de los actores. ¿Escribió él esas entrevistas?

Liv Ullmann No. En la versión anterior, él había escrito en el guión lo que los propios personajes decían como personajes. Después había escrito un texto. ¿Comprende lo que quiero decir? Él dividió la película en cuatro lugares. Los

personajes, más o menos, salían y hablaban como personajes.

Pregunta Sí, pero usted habla como actriz.

Liv Ullmann Sí, porque después él no sintió que fuera bueno en realidad. Lo quitó y, después de terminar la película, nos pidió que fuéramos al estudio y hablásemos como actores. Bibi Andersson utilizó el texto de su personaje.

Pregunta Usted ha interpretado diferentes papeles femeninos en Tas películas de Bergman. ¿Qué exactitud cree usted que han tenido sus interpretaciones de las diferentes mujeres?

Liv Ullmann Son exactas para ese tipo de mujeres. Creo que él comprende muy bien a las mujeres, quizá aún más que a los hombres. Creo que sus personajes femeninos, especialmente en los últimos años, han sido más interesantes.

Pregunta ¿Le permite él decirle más cosas acerca de lo que usted sentiría si fuese esa mujer?

Liv Ullmann Ante todo, él sabe qué actor va a interpretar qué papel cuando escribe el guión. Así que tiene una idea de lo que va a conseguir. También está muy abierto a las sugerencias. Detesta que empecemos a analizar, pero él está muy abierto a nuestra propia interpretación del tipo de mujer que él ha descrito.

Pregunta Antes hablaba usted de que Bergman ponía mucho de sí mismo en sus personajes femeninos.

Liv Ullmann Sí. Creo que hay mucho de él mismo, tanto en los hombres como en las mujeres. La gente tiende a creer que sus películas son sobre su vida privada, sobre cómo es él en ese preciso momento. Yo no creo que eso sea verdad. Por supuesto, utiliza su propia experiencia, pero de una manera diferente. Creo que utiliza su experiencia de la vida y de las personas. Yo no reconozco ninguna situación

verdadera ni a ningún ser humano verdadero. Usted sugirió que en *Pasión* yo era quizá una parte de Anna. Puede haber partes de una que él pone en el personaje, que él desea que una interprete, pero yo nunca maté a mi primer marido. Es muy duro para nosotros que la gente piense eso.

Pregunta Hay una especie de equipo unido en torno a Bergman. ¿Cuánto le aportan los actores en la preparación del guión? Hablo de todo lo que hacen aparte de improvisación y para la cámara.

Liv Ullmann Nada. Nosotros no tenemos nada que ver con el guión. En estos momentos está escribiendo un guión que rodaremos en otoño. Se limita a preguntarte: «¿Quieres salir en mi próxima película?».

Pregunta ¿No les muestra el guión para nada?

Liv Ullmann No antes de que esté terminado. Por supuesto, puedes decirle de repente: «No», pero no creo que eso haya ocurrido.

Pregunta En *Gritos y susurros*, ¿fue la carta que recibieron de antemano la única preparación para la película?

Liv Ullmann Pero había, de hecho, cincuenta páginas, y utilizamos la carta en el rodaje. Él describía sus visiones.

Pregunta ¿Recibieron todos la misma carta?

Liv Ullmann Sí.

Pregunta Luego ¿todo fue improvisado?

Liv Ullmann Sí. Pero fue muy claro. Escribió: «Veo una habitación, una habitación roja. Hay tres mujeres vestidas de blanco y deambulan lentamente por ella». Esa es una escena. A partir de ahí hizo la orientación.

Pregunta Pero ¿no estaba el diálogo en la carta?

Liv Ullmann Muy poco. Escribió: «Siento que están hablando de amor y del miedo». Pero el diálogo no estaba bosquejado.

Pregunta Todos ustedes se conocen, ya que llevan mucho tiempo trabajando juntos. ¿Qué parte de los verdaderos sentimientos que tienen entre ustedes utiliza él, en cuanto a realidades en la escena? ¿Utiliza los sentimientos personales que tienen ustedes, unos hacia otros?

Liv Ullmann No. No lo creo.

Pregunta ¿Se limita a concentrarse en la situación imaginaria?

Liv Ullmann Sí.

Pregunta ¿No obtiene resultados de las relaciones exteriores verdaderas?

Liv Ullmann Bibi Andersson y yo somos amigas íntimas, pero, excepto en *Persona,* no hemos trabajado estrechamente Juntas. Lo mismo ocurre con Max von Sydow, Ingrid Thulin y yo no tenemos ninguna una con otra.

Pregunta ¿Así que es principalmente la situación imaginaria sobre lo que trabajan?

Liv Ullmann Sí, desde luego.

Pregunta ¿Qué clase de diálogo mantiene Bergman con Nykvist?

Liv Ullmann No mucho. Llevan mucho tiempo trabajando juntos. Sven Nykvist no es nada hablador. Es como si se sintiesen el uno al otro, así es como trabajan los amigos cuando se conocen muy bien. No hace falta hablar mucho.

Pregunta ¿Cuándo introduce Bergman a Nykvist en una producción? ¿Le muestra el guión antes que a los actores?

Liv Ullmann No, que yo sepa. Creo que todos lo recibimos al mismo tiempo. Ellos se preparan juntos. Experimentan mucho con los colores y las luces. En esta última película con la luz natural de las ventanas, vivieron en ese castillo durante tres semanas y experimentaron. Se levantaban muy de mañana y tomaban fotografías.

Pregunta ¿Esto fue antes de iniciar el rodaje?

Liv Ullmann Sí.

Pregunta ¿Ve usted sus propias pruebas de rodaje?

Liv Ullmann No con él. Él dice que no tiene inconveniente, pero yo creo que le molestaría. Además, me fío de él. Si trabajo con un director de quien no estoy segura, entonces quiero verlas. Pero en general es preferible no hacerlo.

Pregunta ¿Cómo se preparó usted para el papel de *Persona*, donde no tenía diálogo con el que jugar a favor ni en contra?

Liv Ullmann Tuve que leer el guión muchas veces. Me costó mucho trabajo porque entonces tenía 24 años. Había experimentado muchas cosas que no conocía aún. Me preparé leyendo el guión muchas veces, para tratar de encuadrarlo en secciones. Traté de pensar: «Esta es la parte donde le está pasando esto a ella, y ahora él va un poco más allá con esta parte». Yo trabajo de ese modo muy a menudo. Divido el manuscrito en secciones. Siempre ayuda a saber en qué punto del rodaje estás.

Pregunta Quizá podamos hablar de algunas escenas concretas y de lo que usted trató de presentar en el contexto de una determinada escena. Por ejemplo, hay un diálogo en *La vergüenza* donde usted y Max von Sydow beben una botella de vino y mantienen una conversación acerca de tener un niño. ¿Qué pretendía usted exactamente en el contexto del personaje, y cómo lo intentó?

Liv Ullmann Para mí, era la última vez que estas personas eran felices. Era la última vez que tenían alguna esperanza en su vida. Lo importante para mí en esa escena era expresar el amor hacia él. Todo lo que el personaje dijera e hiciera se hacía principalmente para expresar eso. SI no comprendías eso de ella, siento que la tragedia de que estas personas nunca más tendrían esperanza en la vida no sería

tan grande. Había que saber que ellos habían sentido amor y felicidad y esperanza en su interior alguna vez.

Pregunta La escena tenía una borrachera interesante. ¿Cómo enfocó usted el sentimiento concreto de esa escena?

Liv Ullmann No lo sé. A veces ayuda que una escena diga que está uno de un humor determinado. Pero eso te aleja del modo en que habrías reaccionado en esa situación en particular. Tienes algunos antecedentes si sabes que «aquí estoy un poco borracha» o «aquí estoy un poco asustada». Aunque no deba notarse demasiado, está todo el tiempo en segundo plano y te ayuda a representar la escena.

Pregunta ¿Ha trabajado usted en muchas producciones de teatro, y en alguna dirigida por Bergman?

Liv Ullmann Sí. Trabajé seis años en Noruega. Soy noruega, así que quise trabajar en el teatro en Noruega. Trabajé con Bergman en *Seis personajes en busca de autor*.

Pregunta Su dirección debe de ser muy diferente.

Liv Ullmann Sí, lo es. Allí habla mucho más. Realmente habla. Es fantástico. Debería usted conocerle. Es un genio verbal. Los actores de Noruega le adoran. Los más grandes actores aceptan pequeños papales solo para trabajar con él. Yo aprendí más en esa obra de teatro de lo que jamás aprendí en ningún otro lugar.

Pregunta Usted parece una persona muy sensible. Me pregunto si, en el equipo de Bergman, todo el mundo es así, en alguna medida.

Liv Ullmann Sí, tal vez.

Pregunta ¿Qué clase de relación tiene usted con Sven Nykvist, así como con el resto del equipo?

Liv Ullmann Somos muy buenos amigos. Hemos trabajado juntos en muchas películas, también sin Ingmar. Sven Nykvist es muy tímido y cohibido.

Pregunta ¿Es también sensible?

Liv Ullmann Sí, es muy sensible, pero nunca lo expresa. Es un perfeccionista. En una película, él e Ingmar estaban viendo las pruebas diarias de rodaje y él había hecho algo mal con la luz. Ingmar había dicho que ño debía utilizar una de las luces, pero Nykvist la utilizó. Cuando vieron las pruebas de rodaje, Ingmar se enfadó mucho, porque tenían que rodarlo de nuevo. Le dijo a Nykvist que era un idiota. Nykvist era tan tímido que no dijo una sola palabra.

Pregunta Me pareció que *La vergüenza* era una de las mejores películas pacifistas jamás hechas.

Liv Ullmann Sí. Pensé que estaba haciendo algo muy importante.

Pregunta ¿Bergman y los demás actores también lo creían así?

Liv Ullmann Sí. Creo que todos se sentían parte de ella. Lamento mucho que en Suecia se hayan opuesto tanto a la película, especialmente la izquierda. Les parecía que él no tomaba partido. De eso trataba la película. No se puede tomar partido.

Pregunta ¿En qué película de Bergman disfrutó usted más trabajando? ¿Tiene alguna preferencia?

Liv Ullmann Creo que *La vergüenza* fue la que más significó para mí. *Gritos y susurros* también me pareció muy buena.

Pregunta ¿Ve usted las películas en las que no actúa?

Liv Ullmann Las he visto todas.

Pregunta ¿Vio usted *La carcoma*?

Liv Ullmann Sí.

Pregunta ¿Habló con Bergman acerca de lo que le pareció?

Liv Ullmann Sí.

Pregunta ¿Bergman desprende cierto carisma dentro del equipo de actores? ¿Le ponen a cierto nivel a causa del aura que lo rodea, aunque le conozcan muy bien?

Liv Ullmann Sí. Hay algo en él. Esto no ocurre siempre en privado. En privado es muy divertido. Pero en el plató, hay algo en él. Una magia. Especialmente cuando se sienta detrás de la cámara. Sientes que formas parte de algo especial. La verdad es que no lo puedo explicar muy bien, pero tiene un aura a su alrededor. Son sus ojos y sus oídos.

Pregunta ¿Se pone usted nerviosa cuando trabaja con él? ¿Siempre trata de superarse?

Liv Ullmann No, me siento relajada. Sé que él me ayudará y sabrá lo que trato de expresar. SI no lo hago, entonces sé que él me ayudará. Nunca dirá que soy falsa o mala. Él respeta a los actores y a todo el mundo. Un mal director no suele tener ese respeto.

Secretos de un matrimonio

Scener ur ett äktenskap (1973)

Un bello producto de uso diario

Ingmar Bergman Escribí *Secretos de un matrimonio* un verano, en seis semanas, MI intención era hacer un hermoso producto cotidiano para televisión y prácticamente no teníamos presupuesto. Pensamos ensayar cada episodio durante cinco días y después filmar durante los cinco días siguientes: teníamos que hacer unos cincuenta minutos de cine en diez días. Los seis episodios debían estar terminados en poco más de dos meses.

Cuando nos pusimos en marcha, todo fue mucho más rápido. A Erland Josephsson y Liv Ullmann les divertían sus papeles y se los aprendieron pronto.

En plena filmación me telefoneó mi abogado para explicarme que nos quedaba dinero para un mes. Vendí a la televisión sueca los derechos de antena para los países escandinavos y así pude llevar a puerto nuestra película de seis horas por los pelos.

Secretos de un matrimonio era, en fin, una producción para televisión, y la hicimos sin sentir el paralizante peso del rodaje de una película para el cine; fue un gozo.

Peter Cowie *A lo largo de la serie, el científico investigador Johan (Erland Josephson) y la abogada Marianne (Liv Ullmann) están abandonándose o reuniéndose uno con la otra. La escala temporal cubre algunos años, pero en el episodio final estos amantes están más estrechamente unidos en el divorcio de lo que lo estaban al principio por el matrimonio*.

En el primer episodio, Johan y Marianne cenan con dos amigos, Peter (Jan Maimsjö) y Katarina (Bibi Andersson), que discuten agriamente. El segundo episodio describe el trabajo diario de Marianne y Johan, y también una cena en la que debaten su falta de deseo sexual mutuo. En el tercer episodio, Johan le confiesa a Marianne que está teniendo una aventura con otra mujer y que va a irse de casa para iniciar una nueva vida con ella. En el siguiente episodio, que tiene lugar un año después, Johan visita a Marianne y trata de reconciliarse con ella, pero ella está en medio de otra relación. En el quinto episodio, Marianne visita la oficina de Johan con los papeles del divorcio preparados para su firma. La reunión termina con una violenta discusión, pero Johan firma los documentos. En el episodio final, Johan y Marianne, ambos casados nuevamente, se reúnen en el 20.º aniversario de su boda. Pasan la noche juntos, hablando, y finalmente llegan a una especie de reconciliación.

Ingmar Bergman Puede que sea una afirmación imprudente, pero escribir acerca de Johan y Marianne fue muy agradable. Empezó con el tercer episodio: yo iba a hacer un drama televisivo acerca de un hombre que llega a casa y le dice a su confiada esposa que está a punto de terminar su matrimonio, relativamente bueno, e irse con otra mujer. Cuando empecé a escribir, naturalmente, me pregunté cómo había sido su matrimonio; si su relación era tan buena como ambos habían dicho siempre, Y también

empecé a especular acerca de lo que les ocurriría en el futuro.

Johan y Marianne se volvieron excepcionalmente reales —casi obstinados—, tenían mucho que decir y el formato (simple diálogo sin efectos cinematográficos) ofrecía excelentes oportunidades para hablar de todo. También me di cuenta de otra cosa: con frecuencia no estaba de acuerdo con Johan y Marianne. A pesar de esto, les permitía hacerse oír con la condición de que yo, al final del sexto episodio, pudiera decir algo que era importante para mí personalmente.

Había hecho dos intentos anteriores de este tipo: *La mentira* y *La carcoma*. A muchas personas les gustó y me animaron a continuar escribiendo este tipo de drama, ya que ambas obras trataban de personas y problemas fácilmente reconocibles.

Otras me lo hicieron pasar peor y querían que volviera a experimentar con la cinematografía. Se quejaban de lo (deliberadamente) banal que era. Me reñían por el (involuntario) sentimentalismo, y tenían mucho que decir acerca del diálogo, que era demasiado trivial (también deliberado). El hecho es que no importa lo que hagas, siempre consigues hacerlo mal de algún modo, como decía mi anciana abuela. Esta idea siempre me ha inspirado valor y confianza, en parte porque es algo a lo que atenerse y en parte porque describe con tanta exactitud mi máxima artística: me gusta escuchar lo que piensa la gente, pero no me importa lo que dice.

Así que pasaban los días y el montón de manuscritos crecía. La primavera en Fårö es una cosa maravillosa, prolongada, helada, cálida, soleada y espectacular. El entorno ideal para hacer afirmaciones acerca del matrimonio.

Antes de que me diera cuenta, había seis diálogos individuales acerca del amor, el matrimonio y toda clase de cosas. Para mí sorpresa, esta puede ser la primera vez que veo evolucionar a dos personas que no hablan con mi propia voz. Una breve salvedad: llevó dos meses y medio escribir estas escenas; llevó toda una vida adulta experimentarlas. Todavía no me siento vinculado con Johan y Marianne. Son totalmente independientes de su creador. Pero tenemos ciertos elementos en común: por ejemplo, nuestros antecedentes de clase media, con su influencia de doble filo sobre el desarrollo (eso ha sonado bien, ¿verdad?).

Ambos son académicos, lo cual no debe tomárseles en cuenta. Tienen una buena posición, en el sentido de que poseen su propia casa, un automóvil cada uno; y tienen vidas profesionales independientes. Además, saben expresarse, lo cual significa que dicen lo correcto o son más prudentes y sinceros que la mayoría de las personas.

En este contexto, no sería correcto dejar de mencionar mi cooperación con los actores, Liv, Ullmann y Erland Josephson. Su aportación fue inestimable, ya que nunca pusieron en evidencia a Marianne y a Johan, sino que los defendieron. Por eso las ideas de Liv y Erland acerca del diálogo y de la escenografía fueron cruciales para el resultado final.

Un buen ejemplo de lo que quiero decir es el relato de Marianne acerca de su relación con otro hombre en el sexto episodio. A Liv no le gustó el episodio y pensó que Marianne no era tan libre y madura como yo quería que fuese. Por eso Liv interpreta ese relato con una profunda ansiedad interior, lo cual confiere al episodio y a su papel una profunda relevancia y credibilidad.

Erland, que también es dramaturgo, me ayudó con expresiones que no estaban lo bastante equilibradas y eran demasiado «porosas».

Cualquier director que consiga trabajar con semejantes actores es un hombre afortunado.

Deporte

Sven Nykvist *Secretos de un matrimonio* fue una experiencia positiva; aunque a veces las cosas se calentaron un poco entre Ingmar y Liv, que ya no estaban tan unidos como antes.

Recuerdo un episodio al principio del rodaje. Erland, Liv y yo estábamos sentados en una caravana durante un descanso cuando Liv dijo de repente: «¡Ahí van mis botas!».

Era Ingrid, la nueva esposa de Ingmar, que se había puesto por error las botas de Liv que habían quedado en la casa.

Liv sintió unos celos repentinos, desencadenados por un detalle trivial, como ocurre con tanta frecuencia. Salió corriendo y se escondió en una vieja caja de madera con tapa que había casualmente en el estudio. Se negó a salir de ella. Ingmar tuvo la prudencia de no enfadarse, pero llevó algún tiempo poder empezar a rodar de nuevo.

Erland Josephson Todos nos conocíamos muy bien. Trabajábamos día y noche, así que teníamos que bromear, porque no podíamos llorar todo el tiempo. El rodaje duró ocho semanas para una película de cinco horas. Trabajamos muy deprisa. Bergman hizo tomas muy largas, pero muy pocas. El plan era ensayar antes de cada parte, pero solo lo hicimos para la primera parte, y después ya encajamos los personajes. Así que después se convirtió en una especie de deporte hacerlo muy deprisa porque nos gustaba mucho el trabajo, así que Liv y yo solíamos levantarnos a las cinco de la mañana para ensayar. Después teníamos que sorprenderle porque nos lo sabíamos todo, podíamos hacerlo todo, e Ingmar lo veía.

Cambio

Liv Ullmann Me cuelo en una proyección de *Secretos de un matrimonio*. Quiero vivirla con un público americano. Siento un pequeño hormigueo de orgullo mientras hago la larga cola, formando parte de todas esas personas que van a ver mi película.

Marlanne es tan impaciente en su amor. La veo más claramente ahora que cuando la interpreté.

La separación de Johan: ella se aterra a su amado y piensa que haciéndolo así podrá conservarle. No acepta en su corazón que todo está constantemente en movimiento —incluso el amor— y por lo tanto, sujeto a la ley del cambio. Lloro cuando Johan se marcha, como hace la mujer que hay a mi lado en la oscuridad de la sala. Sé exactamente cómo se siente cuando una puerta se cierra de golpe. Un coche se marcha. El silencio de después, que anuncia más claramente que ninguna otra cosa que se ha desvanecido toda esperanza. Se acabó.

Durante muchos años, Marianne ha permitido que una parte de sí misma permanezca sin usar. Toda esa educación tradicional la ha reprimido. Su visión de la vida se ha construido sobre la convención y la falta de fantasía; el amor ha sido, en gran parte, un sentimiento de dependencia. Ha tratado de basar su vida en otro ser humano, con la creencia optimista de que él tenía suficiente fuerza para los dos.

Se ha relajado dentro de lo que esperaba que él sintiera por ella.

Ahora está en silencio. Él la ha abandonado. Rabiosa e impotente, Marianne grita su angustia.

Que es mi angustia. Que la mujer que está a mi lado también reconoce.

Marlanne se oculta profundamente, profundamente bajo una colcha; decide no salir nunca más. Nunca volverá a ser

exactamente la misma. Se ha producido un cambio. La antigua vida ha terminado. La nueva está en sus comienzos.

Agresión secreta

Bengt Forslund Secretos de un matrimonio *se rodó principalmente en el estudio de Bergman en Fårö entre el 24 de julio y el 3 de octubre de 1972, y se emitió por televisión a partir del 11 de abril de 1973. Fue un tremendo éxito popular en Suecia*.

Expressen En el momento de máxima audiencia de la serie, la mitad de la población estaba sentada delante de sus televisores. La media para los seis episodios fue del 38%, o sea, 2,6 millones de personas.

Bengt Forslund *Se publicaron muchos artículos que describían cómo la serie inspiraba debates constructivos acerca del matrimonio. El titular de portada del* Expressen *del 27 de mayo de 1973 fue «Johan y Marianne salvan cientos de matrimonios»*.

Expressen Personas de todo el país acuden apresuradamente a los centros de orientación familiar. Las colas son ahora tan largas que si pide cita hoy, no se la darán hasta dentro de tres meses. Antes de la serie televisiva, solo había que esperar tres semanas si se vivía en Estocolmo. Maridos y mujeres se han dado cuenta de que su matrimonio está fracasando tras contemplar los problemas de Johan y Marianne. Quieren ayuda para resolver sus complicadas vidas.

Ingmar Bergman La serie trata de dos personas que se están apartando de toda una serie de convenciones. Especialmente la mujer. Incluso da un paso más de lo que es capaz, y después da un paso atrás. De ser alguien que acepta todas las normas, pasa a tratar de ofrecer cierta resistencia y crear sus propias normas.

Lo que más me sorprende es la limitada medida en que el grupo de presión de la liberación de la mujer la ha adoptado y la ha utilizado en sus sermones. En cambio, han atacado la serle por todo lo que no es. El hecho es que no trata de una esposa de un barrio residencial con dos empleos y los hijos en la guardería. Y no trata del papel de los niños en un divorcio. Han protestado por cosas en las que yo ni siquiera había pensado.

En lugar de centrarse y debatir aquello de lo que la serie trata realmente; el sabotaje interior de las propias mujeres, que agradan a los demás manteniendo la boca cerrada, la agresión secreta, expresada por una falta de entusiasmo por el sexo, su ambición de vivir a la altura de un papel que fue creado para sus madres… Todos estos son aspectos importantes.

Arne Sellermark Tanto los hombres como las mujeres tienen miedo de sus agresiones.

Ingmar Bergman Sí, pero si se controla el enfado, pronto lo sustituye una terrible ansiedad. Lo mismo ocurre si no se reconoce el dolor y no se le da tiempo para curarse. Cada vez que se interrumpe el flujo natural, lo reemplazan la ansiedad y el vacío.

Arne Sellermark Y detrás de ese silencio hay personas que están encerradas dentro de sí mismas… ¿no es verdad? Buena parte del sufrimiento de *Secretos de un matrimonio* se debe a la tensión de Johan.

Ingmar Bergman Tanto Johan como Marlanne estaban tensos. Solo que la situación empeoró para Marlanne cuando descubrió la infidelidad de él. La obligó a tomar medidas.

Arne Sellermark ¿Son todas estas exigencias que tenemos las que complican las cosas?

Ingmar Bergman Prácticamente todo el mundo está abrumado por las exigencias que le impone la sociedad, la gente de su entorno, sus seres más cercanos y queridos, y

ellos mismos. Muy pocos son capaces de concitar la necesaria reacción.

En el caso de Johan y Marlanne, se convierten en las personas que estaban destinadas a ser tras un proceso largo y complicado. Poseen un capital de amor y ternura que es independiente de todas las circunstancias exteriores. Son capaces de reunirse de un modo tranquilo, libre de toda exigencia.

Principalmente quiero matarle

Por Mads Mandrup-Nielsen

He aquí una entrevista que el experto cinematográfico danés Mads Mandrup-Nielsen le hizo a Ingmar Bergman en Copenhague. Mads Mandrup-Nielsen dirige una nueva empresa, Dansk Sandhed AS, que es una amalgama de críticos jóvenes progresistas y con conciencia política. El tono es bastante agudo, y la sinceridad de las preguntas y respuestas es indiscutible.

Mads Mandrup-Nielsen Me reuní con Bergman en un vestuario del teatro, que él tomó prestado de Price, su colega danés. Por algún motivo ambos estábamos en guardia y pasamos varios minutos pronunciando cumplidos sin sentido. Bergman habló de la excelente atmósfera del antiguo teatro (!); alabó el conjunto y expresó un entusiasmo, en mi opinión, excesivo, por Copenhague. Nuestra conversación amenazaba con salirse de madre, y decidí pasar al ataque. Quizá debería señalar que siempre me han disgustado esos entrevistadores que se transforman respetuosamente en trampolines encantadores para las

opiniones más o menos brillantes o los fiascos de sus entrevistados.

Así que fui directamente al grano.

He visto, por fin, su serle de televisión *Secretos de un matrimonio*, y debo empezar diciendo que estoy perplejo, por no decir disgustado. Puede usted pensar que mi franqueza es un mal comienzo para nuestra conversación, pero supongo que preferirá usted oír la verdad que algún halago evasivo. Está usted sometido constantemente a las alabanzas más devotas, y debe estar cansado de esa clase de incienso a estas alturas, ¿o quizá no?

Ingmar Bergman No.

Mads Mandrup-Nielsen Pero ¿no cree usted que esa constante adulación es dañina para usted, como ser humano y como artista? ¿Que es corruptora y confusa?

Ingmar Bergman No, no lo creo.

Mads Mandrup-Nielsen No puede decir que no se ve influido por ella.

Ingmar Bergman No, es agradable.

Mads Mandrup-Nielsen No puede ser tan sencillo. No puede usted ser diferente de todos los demás, ¿o quizá lo es? ¿O, más bien, cree usted que es diferente? No me sorprendería que imaginara usted que lo es. Vive allá arriba, en Fårö, está usted allí en una playa desierta oteando el mar en espléndido aislamiento, lejos de la vida real: de la clase de vida que viven los artistas modernos, implicados. ¡Esa vida parece haber pasado de largo para usted! Se hace evidente cuando contempla uno su último trabajo.

Dos personas aisladas dentro de su clase privilegiada hablan entre sí seis veces cincuenta minutos. Al final de todo, estoy harto de ellos: sus prejuicios, su falta de perspicacia, su indiferencia hacia las cuestiones de actualidad, su ignorancia, su egoísmo. En alguna parte ha dicho usted que ha situado a su pareja en un entorno de

clase media porque no conoce otro. ¿No comprende que al hacerlo así hace que toda la iniciativa carezca de sentido? La mayoría de las personas actuales deben ser completamente ajenas a los valores y puntos de vista que expresan esas personas. ¿Qué Importa si la producción en sí tiene cierta calidad técnica? ¿Qué Importa si los actores se están esforzando visiblemente con sus personajes extremadamente imprecisos?

Dicho sea de paso, sería interesante descubrir cómo puede alguien pensar siquiera en un proyecto como este. Tiene usted que haber tenido algún fin —aparte del puramente comercial— con estos seis episodios. Me cuesta imaginar cuál fue su incentivo. Cierto: tuvo ocasión de escribir un papel para Liv Ullmann, esa gran actriz descaminada. Por desgracia, debo decirle una vez más (la última vez fue *Gritos y susurros*) que su visión de las mujeres está anticuada.

Una vez dijo usted que, por lo general, no diferencia entre los hombres y las mujeres, sino que solo trata de problemas y acciones humanos. Esto es un vano intento de engañar a los críticos serios. Usted no es ningún Flaubert que pueda afirmar «Madame Bovary, *c'est moi!*». ¿Qué tiene usted que decir de esto? Durante los últimos treinta años debe de haberse preguntado varias veces: ¿tengo algo que decir o solo hablo por hablar? En ese sentido, es usted como Federico Fellini. Él ha dicho que hacer películas es una forma de vida para él, tal vez la única forma de vida.

Qué afirmación tan vergonzosa, si lo piensa bien. Qué orgullo introvertido, qué moralidad insoportablemente alienada: el artista que vive solo cuando crea. ¿Cuándo estarán nuestras ofertas culturales al fin libres de tan falso romanticismo artístico y de tan pálidos abusos de la fe? A la postre, el pesimismo es la única consecuencia lógica de su

completo ensimismamiento y falta de contacto con la sociedad moderna.

Ingmar Bergman No.

Mads Mandrup-Nielsen Me estoy empezando a preguntar si es como dicen: que no puede aceptar la crítica serla y constructiva.

Ingmar Bergman No puedo soportar su crítica. Principalmente quiero matarle.

Mads Mandrup-Nielsen ¡Yo quería iniciar un diálogo productivo! No ha sido usted muy complaciente. Mis objeciones están basadas en hechos. Me ha amenazado usted con la violencia física. Mi grabadora ha registrado nuestra infructuosa conversación. Lo publicaré todo de conformidad con nuestro acuerdo exactamente como está grabado.

Ingmar Bergman ¿Quiere que le indique la salida?

Mads Mandrup-Nielsen No, gracias, puedo encontrarla solo.

Bengt Forslund «Mads Mandrup-Nielsen» *era, de hecho, Ingmar Bergman. En su ataque contra sí mismo, exagera las objeciones y acusaciones más frecuentemente dirigidas contra él como director*.

La flauta mágica

Trollflöjten (1975)

Entretener en el sentido más amplio y positivo

Ingmar Bergman Tenía 12 años cuando vi por primera vez *La flauta mágica*, en la Ópera de Estocolmo.

Fue una función larga y desaforada. El telón subía para una escena corta e inmediatamente después lo bajaban. La orquesta estaba expectante en su foso. Detrás del telón se hacía ruido, se martillaba y se construía. Tras una pausa interminable subía el telón para la breve escena siguiente.

Mozart compuso *La flauta mágica* para Un teatro con fondos y laterales móviles que posibilitaban cambios de escena en cuestión de segundos. Todavía tenían esta maquinaria en la Ópera, pero no se usaba. La revolución escenográfica de los años veinte había producido sus funestos efectos. El decorado tenía que ser tridimensional. Se construyó, se preparó como para pasar el invierno y, claro, quedó pesado de mover.

Bengt Forslund *Bergman planeaba poner en escena* La flauta mágica *para su teatro de marionetas, pero los discos eran tan caros que tuvo que abandonar el proyecto*.

Ingmar Bergman De niño era un deambulante. Un día de octubre me fui a la isla de Drottningholm y me dirigí al

teatro del palacio.

Por alguna razón la entrada del escenario estaba abierta. Entré y vi por primera vez el teatro barroco recién renovado. Recuerdo con gran claridad que fue una vivencia hechizante: la penumbra, el silencio, el espacio escénico.

En mi fantasía siempre he visto *La flauta mágica* encerrada en ese viejo teatro, en esa bonita caja de madera acústica con su escenario suavemente inclinado, sus fondos y sus laterales. Aquí está la noble magia del teatro de la ilusión. Nada *es*, todo *representa*. En el mismo instante en que sube el telón se manifiesta el acuerdo entre escenario y salón. ¡Hagamos poesía juntos!

Por lo tanto, es obvio que el drama de *La flauta mágica* tenga lugar en el teatro barroco con la eficaz e incomparable maquinaria del teatro barroco.

Bengt Forslund *En 1965 negoció con la Ópera de Hamburgo para presentar* La flauta mágica, *pero nunca fue producida allí. En 1972 Bergman le sugirió a la Radio Sueca que deberían hacer* La flauta mágica *para televisión*.

Ingmar Bergman La propuesta fue acogida con dudas y desconcierto. SI el entonces jefe de la sección musical de la Radio, Magnus Enhörning, no hubiese intervenido con energía y entusiasmo, el proyecto nunca se hubiese realizado.

Durante mi carrera no he hecho muchas producciones musicales.

Bengt Forslund *Para entonces ya había dirigido* The Rake’s Progress *en la Ópera de Estocolmo y* Los de Värmland *y* La viuda alegre *en el Teatro Municipal de Malmö*.

Ingmar Bergman El motivo es embarazoso; mi amor por la música apenas es correspondido. Me martiriza la absoluta incapacidad de recordar o reproducir una serle de notas. Las reconozco enseguida pero tengo dificultad para colocarlas en su sitio y no puedo ni cantarlas ni silbarlas. Para mí es un

trabajo titánico aprenderme una obra musical más o menos de memoria. Me paso días y días con el magnetófono y la partitura; a veces la incapacidad es paralizante, a veces ridícula.

Puede que mi encarnizada lucha implique aspectos positivos. Tengo que emplear una extraordinaria cantidad de mi tiempo en el trabajo, puesto que me veo en la obligación de escuchar cada medida, cada pulsación, cada momento.

Mis producciones surgen de la música, no sé seguir otro camino. Mi incapacidad me lo impide.

Intimidad

Peter Cowie *Durante la obertura, hay una serie de primeros planos de personas que asisten a la ópera —viejos y jóvenes por igual—, entre ellos Sven Nykvist y el propio Bergman*.

Tamino (Josef Köstlinger) está perdidamente enamorado de Pamina (Irma Urrila), la hija de la Reina de la Noche (Birgit Nordin). Pero Pamina está en manos de Sarastro (Ulrik Cold), el Sumo Sacerdote de Isis y Osiris. La reina insiste en que Tamino tiene que rescatarla, y sus asistentes le dan a Tamino una flauta mágica para guardarse del mal. Pero Sarastro resulta ser más benigno de lo que su imagen podría sugerir, y le dice a Pamina que no necesita regresar con su malévola madre, sino encontrar a un hombre que la guíe hacia la sabiduría. Sarastro obliga a los amantes, junto con el incontenible Papageno (Håkan Hagegård), a sufrir una serle de duras experiencias, pasando por el fuego y el agua, antes de ser recibidos en la hermandad del templo. Sarastro derrota a la Reina de la Noche, y Tamino y Pamina son aclamados por haber llegado a un estado de verdadera sabiduría.

Sven Nykvist *La flauta mágica* se hizo como una película convencional, pero no era convencional para mí, que llevaba años trabajando con luz natural. Estábamos ahora a punto de rodar una ópera del siglo XVIII, la más Juguetona de Mozart, con criaturas fantásticas y personajes mitológicos. Por eso Ingmar quería que también Jugásemos con el color, para trabajar con luz coloreada y diversos filtros; casi totalmente lo contrario de lo que habíamos hecho antes.

Era un nuevo desafío para nosotros, pero él estaba increíblemente interesado en la iluminación. Quería que los cambios de color aparecieran en sintonía con la música, que había sido grabada previamente. Esto es lo que se hace siempre cuando se rueda una ópera. La música es la base, A veces apenas teníamos unos segundos para cambiar radicalmente la iluminación en una única toma. No había posibilidad de utilizar un fotómetro. Tenía que confiar en mi intuición.

Una de las cosas más interesantes y estimulantes acerca de Ingmar es que nunca ha tenido miedo de experimentar y que siempre ha querido desarrollar el lenguaje cinematográfico. Se ha escrito muchísimo acerca de sus películas —de las que quizá es más fácil que un crítico tenga una opinión—, pero me parece que se pierde entonces algo importante, el modo en que Ingmar narra, cómo presenta su mensaje. Parte de su grandeza es que está desarrollando constantemente el lenguaje cinematográfico.

Ingmar Bergman La idea fundamental era, evidentemente, acercarse a las personas del cuento. Los ilusionismos y los milagros escénicos ocurren como de paso: de pronto el patio de un palacio, de pronto nieva, de pronto un muro de cárcel, de pronto es primavera.

Cuando rodamos noté que el embarazo había sido largo. Nunca una puesta en escena ha ido tan sobre ruedas. Las

soluciones hacían cola y se presentaban voluntariamente. De ninguna manera se trataba de un parto forzado o de una idea surgida solo para que me luciese confio director. Fue un periodo creativo, exaltado día y noche por la música de Mozart.

Bengt Forslund La flauta mágica *resultó ser la producción de televisión más cara realizada hasta entonces, lo cual (como era habitual para una producción de Bergman) provocó un encendido debate. Poco más de un año después, el día de Año Nuevo de 1975, los críticos habían cambiado de opinión*.

Sigfrid Leijonhuvud Está claro ahora que la Radio Sueca no solo va a cubrir sus costes, sino que ganará un par de millones o más.

La cosa más importante del mundo

Carlhåkan Larsén Ingmar Bergman ha pretendido, más que cualquier otra cosa, hacer *La flauta mágica* para todas las edades y gustos. Esa era la idea original en el pequeño teatro suburbano de Viena en 1791, el año que Mozart murió.

Ingmar Bergman *La flauta mágica* estaba destinada originalmente a un público impaciente, curioso, exigente y amante de la diversión; Infantil y refinado al mismo tiempo. La gente rica iba [al teatro] a observar a las masas, pero las gradas estaban llenas de gente de clase media-baja y obreros. Para ellos escribió Schikaneder su libreto y Mozart su música. Ofrecían su experiencia vital, y Mozart su sabiduría musical.

Es como *Winnle the Pooh* —ese amigo constante de la raza humana—, cuento de hadas y palabras de sabiduría al mismo tiempo, pero dirigidos a Christopher Robin, un niño de diez años. Hay algo ahí para todos.

La flauta mágica tiene una moraleja que me gusta: el amor es la cosa más importante para el hombre, la cosa más importante del mundo.

Carlhåkan Larsén Ingmar Bergman ha sido al tiempo cuidadoso y poco convencional en su selección de reparto. Vinieron cientos de personas a las audiciones. Tenía que ser un conjunto joven. Incluso Sarastro, quien se encuentra muchas veces a un pelo de ser una estatua, tiene un Joven intérprete sin pátina, Ulrlk Cold, un regidor de ópera danés en ciernes. El príncipe Tamino, Josef Köstlinger, es otro miembro joven del reparto.

Ingmar Bergman No quiero un bollo de pan lleno de poliestireno con una voz preciosa en ese papel, es tan ajeno a esta ópera, pero encontramos a una persona extraordinaria que acaba de terminar su educación operística, y que también nació en Salzburgo. Tiene a Mozart cerca del corazón.

Carlhåkan Larsén Los miembros más jóvenes del reparto son los tres niños, «los genios».

Ingmar Bergman Normalmente los interpretan tres niñas vestidas de niños que bajan navegando en una nube rosada o en un carruaje. Es más divertido con tres niños en un globo de aire caliente al estilo del siglo XVIII; es más sustancial.

Yo tenía ciertas dudas, porque es un infierno trabajar con niños. Pero Eric Ericson estaba muy a favor de la idea. Teníamos unos cientos de niños entre los que elegir. Estos eran encantadores, divertidos, y fue fácil trabajar con ellos.

Lo más importante para mí era que los cantantes tuvieran voces naturales, no educadas, sino el tipo de voz que sale directamente del corazón. Hay voces sintéticas que suenan maravillosamente, pero no se puede ver en las caras de los cantantes que estén cantando. Quiero personas que canten con todo su ser. La perfección exterior no es lo principal.

Como director, se enfrenta uno a una disyuntiva similar, tienes una toma que es técnicamente imperfecta, pero en la que se ha actuado con pasión, y después una que es perfecta pero menos artística. Yo elijo la primera.

No nos hemos corrompido demasiado a causa de la perfección del gramófono, A la postre, uno se alegra cuando alguien toca una nota equivocada. Estoy harto de esa maldita perfección de los medios. Me vuelve loco.

La belleza no es lo que es perfecto sino lo que está vivo.

Carlhåkan Larsén La música es la estructura de la ópera, y no es muy flexible. ¿Ayuda o estorba esta obra cuando se escenifica una ópera que también hace otras cosas?

Ingmar Bergman Es un estímulo increíble. No cambiar un compás, ni una nota, ni una pausa, componer siempre tu obra Utilizando eso como tu punto, de partida: no puedo imaginar nada más fascinante. En *La flauta mágica* se puede ver con cuánto cuidado ha analizado Mozart la acción dramática. El escenario de cada una de las escenas está Indicado en la partitura. Se puede determinar que el escenario del teatro de Schikaneder tenía siete metros de anchura; esa es ta distancia que se recorre al seguir la música cuando Tamino cruza el escenario frente a las puertas del templo.

La tarea más importante de un director es utilizar los oídos, escuchar y comprender. Debe darse cuenta de que nada es inventado en los grandes escritores —Ibsen, Mozart, Wagner, Goethe, todos—, sino nacido de un punto de fusión, un proceso creativo. El director debe preguntarse: ¿por qué es así? Y después eso de escuchar a esos grandes hombres; es único.

Carlhåkan Larsén En una entrevista en *Newsweek* hace un año dijo usted que se encontraba en una fase en la que

deseaba entretener. La versión para televisión de *La flauta mágica* parece reflejar esa ambición.

Ingmar Bergman He sido reprendido por esta declaración en *Newsweek* varias veces. Lo que no estaba claro es lo que yo quería decir realmente con entretener, que es entretener en el sentido más amplio y positivo de la palabra; capturar y retener la atención de la gente, hacerles reflexionar.

No creo que se pueda conseguir que esas personas reflexionen durante la representación. Es cuestión de distribuir el mayor número posible de estímulos espectaculares e inspiradores; después de todo, estamos trabajando con un instrumento de sugestión. Pero hay que tener un objetivo en el sentido de que las personas que están sometidas a esta influencia emocional se pondrán después en movimiento, emocional e intelectualmente. Me imagino que empezarán a reflexionar una vez que se hayan vuelto emocionalmente conscientes.

Esto no me impide pensar que yo también creo que el cine y el teatro tienen un valor de entretenimiento puro completamente legítimo, puesto que hacen que la gente olvide y escape de su vida diaria por un momento. Quiero decir: siempre que se utilicen métodos justos, no sucios. Es completamente legítimo. Lo que hace Hitchcock, por ejemplo, es inmensamente legítimo.

«La flauta mágica tiene una moraleja que me gusta: el amor es lo más importante para el hombre, la cosa más importante del mundo».

—IB *Sydsvenska Dagbladet* (1974)

El final del camino

Ingmar Bergman Cuando terminamos de montar *La flauta mágica*, invitamos a algunos de los colaboradores, algunos habitantes de la isla y unos cuantos niños al estreno. Era agosto y había luna llena, la niebla cubría la ciénaga de Dämba. Las viejas casas y el molino brillaban en la luz baja y fría. El propio fantasma de la casa, el Juez Justiciero, suspiraba en el macizo de lilos. En el descanso encendimos bengalas y brindamos con champán y refresco de manzana por el Dragón, por, el guante roto del Orador, por Papagena que acababa de tener una hija y por el feliz final de un viaje que había durado una vida con *La flauta mágica* en el equipaje.

Cara a cara

Ansikte mot ansikte (1976)

Doloroso renacimiento

Ingmar Bergma ¡Queridos compañeros! Estamos a punto de hacer una película que trata, en cierto modo, de un intento de suicidio fracasado. De lo que realmente trata (casi escribí «como siempre») es de la Vida, del Amor y de la Muerte. Esto se debe a que realmente no hay nada más importante a lo que dedicarse, en lo que pensar, de lo que preocuparse, que disfrutar, etc.

Si alguna persona honrada me preguntase honradamente por qué he hecho honradamente esta película, no podría honradamente darle una sola respuesta. Creo que durante mucho tiempo he vivido con un temor sin fundamento. Es como si hubiera padecido un dolor de muelas sin que el médico diligente pudiera encontrar nada malo en las muelas ni en toda mi persona. Después de bautizar este temor de varios modos, decidí embarcarme en una investigación más estructurada. Me ayudó el destino de otra persona, y pude encontrar paralelos entre su experiencia y la mía, con la diferencia de que su situación era más definida y más dolorosa, más aguda. Lo que he tratado de describir es el desmoronamiento sorprendentemente rápido de este personaje y su doloroso renacimiento.

Desconfío mucho de los sueños y visiones en la literatura, así como en la cinematografía y en el teatro. La razón puede ser que algo sobreadaptado está Introduciendo esta clase de hazañas en el entorno personal.

Lo que yo estoy a punto de describir ahora, a pesar de una sensación de aversión o sospecha, es una serie de sueños que ni siquiera son los míos. Me gustaría imaginar estos sueños como una extensión de la realidad. En consecuencia, se trata de una serle de acontecimientos reales que le están ocurriendo a la protagonista durante un momento importante de su vida.

Primer llanto

Ingmar Bergman A principios de aquel año había leído el libro de Arthur Janov *El grito primal*, un panfleto muy discutible que yo admiraba. Allí se lanzaba la idea de una terapia psiquiátrica con pacientes activos y terapeutas relativamente pasivos. Las teorías eran nuevas y audaces. La presentación, clara y arrebatadora. Me estimuló en grado sumo y me puse a construir una película para la televisión en cuatro episodios de acuerdo con las directrices de Janov. Como tenía la clínica en Los Angeles le pedí a Paul Kohner que preparase un encuentro, Arthur Janov vino al despacho de Kohner con su hermosa amiga. Era delgado, casi frágil, con pelo rizado canoso y un atractivo rostro judío. Establecimos contacto instantáneamente. Ambos sentíamos curiosidad y confianza; saltándonos las convenciones, tratamos de acercarnos rápidamente a las cosas importantes.

Peter Cowie *Jenny Isaksson (Liv Ullmann), una psiquiatra, pasa el verano con sus abuelos mientras decoran una casa nueva para ella, su marido científico y su hija adolescente. Mientras localiza a una paciente escapada,*

Maria (Kari Sylwan), Jenny es atacada por dos hombres y casi violada. Acosada por apariciones, se vuelve suicida. La salva su nuevo amigo, el Dr. Tomas Jacobi (Erland Josephson). Mientras se recupera en el hospital, recibe una visita de su marido y de su hija. La serie termina con Jenny llamando a su consultorio para anunciar que regresará a trabajar, y posiblemente hará un viaje a Estados Unidos.

Liv Ullmann Ingmar no se enfrentó consigo mismo en esa película; no sé quién se enfrentaba con quién en esa película.

Ingmar Bergman *Cara a cara... al desnudo* Iba a ser una película sobre sueños y realidad. Los sueños debían convertirse en realidad palpable. La realidad debía diluirse y convertirse en sueño. Unas pocas veces he conseguido moverme entre sueño y realidad sin esfuerzo: *Persona, Noche de circo, El silencio, Gritos y susurros*. Esta vez fue más difícil. El empeño exigía una inspiración que me falló. Las secuencias oníricas resultaron sintéticas, la realidad, difusa.

Hay alguna que otra escena sólida y Liv Ullman luchó como un león. Gracias a su fuerza y a su talento la película se tiene en pie. Pero ni siquiera ella pudo salvar la culminación, el grito primal que no fue más que el fruto de una lectura entusiasta pero mal digerida. El agotamiento artístico me hacía muecas a través del tenue entramado.

Empezaba a oscurecer sin que yo viese la oscuridad.

Erland Josephson No me gustan los sueños, pero, por lo demás, me gusta mucho. Cuando leí el guión, me impresionaron mucho las secuencias de sueños porque los sueños son difíciles de hacer y en el guión los encontré realmente buenos porque había una especie de trabajo con la realidad y la transformación de la forma y demás. No sé por qué no salló tan bien.

Ingmar Bergman «Ella está sentada en el suelo del piso de la abuela y la estatua se mueve a la luz del sol. En la escalera se cruza con un perro grande que le enseña los dientes. En esas llega su marido. Va vestido de mujer. Entonces ella va a buscar un médico. Ella es psiquiatra y dice que “este sueño no lo entiende, a pesar de que ha entendido todo lo que le ha ocurrido durante los últimos treinta años”. Y entonces se levanta la vieja señora de su inmensa y sucia cama y la mira con su ojo enfermo. Pero la abuela y el abuelo se abrazan y la abuela le acaricia las mejillas y le dice palabras tiernas al oído a pesar de que él no puede decir más que unas cuantas sílabas sueltas.

»Pero detrás de todo esto, detrás de las cortinas, tiene lugar una conversación susurrante sobre lo que se debería hacer con ella en lo puramente sexual, tal vez ensancharle la apertura anal. Inmediatamente aparece Ella, la Otra, la que se toma esas cosas a la ligera y que se pone a acariciarla de todas las maneras. Es inesperadamente agradable. Pero ahora viene alguien y le pide ayuda, se la pide de verdad, este alguien se encuentra en una situación desesperada. Pero entonces a ella le da un ataque de rabia y después un ataque de angustia, porque la tensión no cede. Entonces, a pesar de todo, es un alivio planear y realizar el asesinato de Maria en el que ha estado pensando tanto tiempo. Pero después es aún más difícil encontrar a alguien a quien yo le importe y que me diga que no tenga miedo. Pero si me cambio completamente de ropa y voy a una fiesta, entonces todos tienen que entender que soy inocente y sospechar de algún otro.

»Pero en la habitación de los candelabros todos están enmascarados y de pronto se ponen a bailar un baile que ella no conoce, una pavana.

»Alguien dice que algunos de los que bailan están muertos y han venido para honrar la fiesta con su presencia.

El tablero de la mesa es de un negro brillante. Ella apoya los pechos en el tablero y va dejándose caer lentamente mientras alguien le lame todo el cuerpo, especialmente entre las piernas. No le da ninguna sensación de angustia sino, al contrario, de placer. Se ríe y una chica morena con grandes manos rojas se tumba sobre ella.

Música hermosa en un plano desafinado. En ese mismo instante se abre la puerta, la puerta doble, ancha y antigua, y entra su marido con unos policías y la acusan del asesinato de Maria. Entonces ella pronuncia un apasionado alegato de defensa, sentada, desnuda en el suelo de la alargada habitación, en mitad de la corriente de aire. La mujer tuerta levanta la mano y pone el dedo delante de la boca en un gesto imperioso que ordena silencio».

Así debí haber hecho *Cara a cara… al desnudo*.

Si hubiese tenido la experiencia que tengo hoy y la fuerza de entonces, habría traducido este material en soluciones realizables en la práctica y no habría dudado un instante. Hubiera sido un poema cinematográfico irreprochable.

Regreso a la realidad

Ingmar Bergman Cuando estábamos en Estados Unidos, Dino De Laurentiis me preguntó: «¿Estás haciendo algo que podría interesarme?». Entonces me oigo decir a mí mismo: «Estoy haciendo un *thriller* psicológico sobre el colapso de una persona y de sus sueños», «Suena magnífico», dijo, Y firmamos el contrato.

Este debería haber sido un periodo feliz de mi vida. Había terminado *La flauta mágica, Secretos de un matrimonio* y *Gritos y susurros*. Tenía éxito en el teatro. Nuestra pequeña empresa producía las películas de otros y el dinero entraba a raudales. Era el momento adecuado para acometer una

tarea difícil. La autoconfianza artística estaba en su zenit. Podía hacer lo que quisiera y todo el mundo estaba dispuesto a financiar mis esfuerzos.

Durante el rodaje de *Cara a cara... al desnudo* estaban todos entusiasmados, y eso naturalmente es importante. Nadie se preocupaba de que transformase incesantemente los sueños, de que los modificara y los cambiara de sitio. Llegué Incluso a rodar mi viejo aguafuerte de Fridell, el de la niéve sobre los muebles y la niña que sostiene la vela que a su vez ilumina al espantoso payaso.

Puedo aprobar dos cortas secuencias oníricas. Una es cuando la Señora del ojo se acerca a Jenny y le acaricia el pelo. La otra, que por lo menos está bien pensada, es el breve encuentro de Jenny con sus padres, los cuales han sufrido un accidente de coche. Es una escena bastante bien concebida. Se refugian detrás de la estufa de azulejos y empiezan a llorar cuando Jenny les pega. Pero la escena está mal dirigida en un sentido: Jenny debió haberse calmado en vez de seguir en la misma línea que los padres. Eso, entonces, no lo entendí. Pero ahí hay un ambiente onírico concreto.

Todo lo demás es forzado. Ando perdido en un paisaje de clichés, peligro del que he advertido en el prólogo del guión.

La voz diferente de la abuela

Ingmar Bergman Guardo escondido un horrible cuento breve en el fondo de una caja de cartón amarilla. Lo escribí en los años cuarenta. El chico está despierto en la cama, de noche, en el piso de la abuela, y dos personas muy pequeñas vienen corriendo por el suelo. Captura a una y la aplasta con la mano. Es una niñita. El cuento trata de sexualidad infantil y de crueldad infantil. Mi hermana sostiene con enfática obstinación que mi oscuro ropero

proviene de Uppsala; que era el método de castigo de mi abuela, no el de mis padres. Si alguna vez me encerraban en un ropero en casa, era en el que tenía mis juguetes y la linterna con luz roja y verde con la que podía hacer cine. La verdad es que el castigo era bastante agradable y nada aterrorizador.

Estar encerrado en el ropero del antiguo piso de mi abuela tuvo que ser bastante peor. Pero eso lo he reprimido por completo. Para mí, la abuela siempre fue, y sigue siéndolo, una figura luminosa.

Ahora la dejo vislumbrarse en el «poema» primal de Jenny, pero no puedo dar forma a mi evocación. El recuerdo es tan repentino y está tan maltrecho que vuelvo a expulsarlo a las tinieblas. La impotencia artística deviene total.

Pero en el punto de partida mismo hay una verdad. La abuela pudo haber tenido dos rostros.

De mi temprana infancia recuerdo una conversación llena de odio entre mi abuela y mi padre que escuché desde otra habitación. Estaban sentados a la mesa tomando té y de repente la abuela empezó a hablar en un tono que yo nunca le había oído. Recuerdo que me asustó: ¡la abuela tenía otra voz!

¡Fue esto lo que me pasó por la cabeza! De repente, la abuela de Jenny aparecería con una catadura horrorosa y después, al volver a casa, la abuela sería una viejecita triste.

«Uno puede trasponer casi siempre tas experiencias negativas, desagradables, brutales, en algo productivo, a veces incluso en algo divertido».

—en: *Conversaciones con Bergman* (1970), de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima

El camino a los Óscar

Bengt Forslund Cara a cara *se planeó originalmente como una película, pero el material aumentó y Bergman decidió hacer una serie de televisión en Suecia y una película para distribución en el extranjero. En Suecia*, Cara a cara *solo se ha emitido en televisión, cuatro episodios de 45 minutos. La versión cinematográfica internacional tiene 135 minutos*.

Ingmar Bergman Dino De Laurentiis quedó entusiasmado con la película y obtuvo buenas críticas en Estados Unidos. Quizá pueda decirse que mostraba algo nuevo y que nunca se había intentado antes. Cuando ahora veo *Cara a cara… al desnudo* me acuerdo de una vieja farsa que interpretaban Bob Hope, Bing Crosby y Dorothy Lamour titulada *Dos alegres marineros en Marruecos*. Han naufragado y aparecen en una balsa, delante de una transparencia de Nueva York. En la escena final Bob Hope se tira al suelo y empieza a gritar y a echar espumarajos por la boca. Los otros lo miran asombrados y le preguntan qué hace. Se tranquiliza rápidamente y dice: «Así es como hay que hacer para ganar un Oscar».

Cuando veo *Cara a cara… al desnudo* y la colaboración fantásticamente leal de Liv no puedo evitar, a pesar de todo, pensar en Dos *alegres marineros en Marruecos*.

Comunicación

Kajsa Harryson ¿Ha pensado usted en la probable reacción de una persona mayor solitaria que vea *Cara a cara*? Su película comunica que el infierno está aquí en la Tierra y que parte de él se llama envejecer.

Ingmar Bergman He dirigido muchos proyectos arriesgados a lo largo de mi vida. Llevo treinta años haciendo películas. Ha habido gente que se ha desmayado

en la butaca; ha habido mucho alboroto. Todos y cada uno deben verla a su manera. Yo no acepto ninguna responsabilidad. ¡La gente tiene que arriesgarse! Advertimos a la gente sensible que no la vea. Yo me aseguro de que el texto sea bueno; realmente no puedo hacer nada más.

A menudo digo que si la gente se sienta en la cocina con una cerveza y un bocadillo y *habla* después de ver una de mis películas, esa es mi recompensa. Si 150 de todas las personas que la ven hacen eso, creo que todo este trabajo, todo este esfuerzo y todo este dolor habrán merecido la pena.

Cronología 1964-1977

Diario de Woyzeck

Por Henrik Sjögren

11 de enero

El café en el Vestibulo de Mármol. La maqueta de *Woyzeck* está expuesta en el café: asientos de estadio en el escenario: un escenario en la ronda con un puente sobre la platea y una entrada enfrente que llega por debajo del patio de butacas; Junto a la zona del escenario hay sillas para el coro; la galería está cubierta con un techo de lona.

Nos sentamos en una mesa de reuniones verde, e Ingmar nos cuenta cómo concibe *Woyzeck* en el Dramaten.

«Quiero que el público esté encima de la acción, quiero que está Inmediato y próximo; como en el circo.

»Como *Woyzeck* es una obra corta —he calculado su duración entre 1 hora y 20 minutos y 1 hora y 30 minutos— pensé que podría romper la convención normal de exhibición y distribución: dos funciones cada noche a las seis y a las ocho. Todas las entradas costarán cinco coronas; todas las butacas tendrán buena perspectiva del escenario.

»No hay guardarropa. En general: procurar que ir al teatro no sea un acontecimiento tan excepcional.

»Hubiera preferido quitar también la galería. No obstante, el teatro tiene un acuerdo con el Estado para obtener cierto beneficio, así que tendré que incluir la galería y cerrar los asientos de arriba. Esto tiene también una ventaja práctica: será más fácil disponer la iluminación.

»Nunca he hecho una función de circo como esta, no tengo ni idea de cómo proceder.

»Es emocionante. Hay que desaprender todo lo que se ha aprendido Jamás acerca de la construcción de escenarios. Hay problemas nuevos en cuanto a la tecnología y la iluminación. Hay que buscar los ángulos adecuados, para evitar que los ojos de los actores queden en sombra.

»Utilizaremos efectos de sombreado que se proyectarán sobre el suelo del escenario. No tengo idea de dónde colocar la unidad.

»He pensado dirigir focos a la parte del techo que queda sobre el público. Debería haber un efecto veteado, trémulo.

»Toda la actuación tendrá lugar en un espacio muy limitado, pero eficiente, quizá no superior a cuatro metros cuadrados en el centro del escenario. El coro rara vez entrará en el propio escenario.

»Y además no voy a hacer un preestreno ni un ensayo general. Cuando empecemos a ensayar en el escenario pondré un anuncio en los periódicos para indicar que los estudiantes de teatro, los críticos y otras personas interesadas pueden venir a verlo. Todos los días a las diez y a las doce. La única condición es que permanezcan en sus asientos durante todo el ensayo.

»Los críticos pueden publicar lo que quieran, pero confío en que comprendan que la representación mejorará a medida que avancemos.

»Necesitamos más personal: veinte personas, doce hombres y ocho mujeres. Tiene que ser un grupo perfectamente compenetrado; sensible, intuitivo como una orquesta. Cada giro de la cabeza que no esté bien ensayado distraerá al público.

»Y además seis niñas, de entre ocho y diez años, y un niño pequeño. Realmente debería tener dos años, pero eso es imposible, así que habrá que fingir que la relación ha continuado durante un periodo más largo.

»Una orquesta de seis personas, una extraña mezcla de instrumentos: acordeón, violín, clarinete, tuba y otros. La música serán canciones tradicionales suecas, en la pista de baile, chotis y valses.

»La acción tiene lugar en Suecia, en Gotemburgo, para ser exactos. En algún momento en tomo a 1910. Los actores hablarán un dialecto, porque creo que es muy agradable: es gracioso, conmovedor, rápido, directo y sensual.

»Los nombres pueden ser suecos en la medida de lo posible».

Todo el mundo ha recibido un diario de *Woyzeck* para anotar las fechas de los ensayos, desde el primero hasta el 40.º. La fecha del «estreno» está fijada para el 15 de marzo. Es cuando se empezarán a hacer representaciones por la tarde. Es un sábado, Ingmar cree que *Woyzeck* es un entretenimiento de sábado adecuado para Suecia: bailar, beber, hacer el amor, celos, desesperación, asesinato.

«Sí, nos limitaremos a seguir experimentando a medida que avancemos. No sabemos lo que saldrá de esto. Tendremos otra reunión un poco más adelante. Cuando hayamos empezado y quizá tengamos que darle la vuelta a todo».

Después de la reunión, todo el mundo baja al escenario, que está preparado para una prueba. Las secciones de asientos han sido marcadas en el suelo del escenario.

Ingmar mide el área del escenario. Se pone en el centro del escenario y envía personas arriba, entre las filas de butacas, y a la parte trasera de la galería.

«¿Puedes ver todo esto, muchacho?»

Una vez que ha determinado dónde tienen que estar los actores para que todo el mundo pueda verlos, señala el área del escenario con cinta adhesiva roja.

«¿Se te ocurre algo más erótico que esto: delimitar el escenario?»

El resultado es un área escénica de 5 metros de, anchura y 3,5 metros de profundidad. Las medidas exactas se transferirán ahora a la sala de ensayo.

«Por motivos evidentes el escenario tiene que ser algo limitado. Marik [Vos, diseñador del decorado] y yo nos hemos dado cuenta de eso: una mesa, un par de sillas. Necesitamos un esqueleto para la casa del médico, no puedo pasar sin él, y después un orinal para que Woyzeck haga pis. El médico lleva una bata blanca. Woyzeck está medio desnudo, pies sucios, terriblemente avergonzado. Prácticamente puedo verlo.

»Hay sonidos de la ciudad que son un acompañamiento constante para estos acontecimientos: la diana, la retreta, marchas, timbres, un organillo.

»Y también he pensado mucho en la época del año. Esto es muy difícil. Una especie de final de otoño, creo. No estoy seguro de que Büchner imaginara ninguna estación en especial. Hay pocas notas al respecto: el viento, la Luna. Pero es importante que todos estemos de acuerdo acerca de la época del año».

17 de enero

Sala de ensayo 1: Se ha construido una reproducción exacta del escenario y del puente que cruza la platea,

incluida la puerta de entrada y la galería que hay encima; esta también se utiliza. La primera fila está marcada con sillas. Junto al escenario hay sillas para el coro.

En el ángulo entre las marcas del escenario y el puente hay una plataforma para Ingmar: una anticuada silla giratoria alta, un taburete bajo y un atril para el libreto.

Ingmar se pone a trabajar de inmediato. Sobre el decorado.

Escena 1. En casa del Capitán. Centro del escenario: una silla giratoria cómoda; Izquierda del escenario: un taburete y un galán de noche para el uniforme del Capitán, a la derecha, un lavabo.

«Es temprano por la mañana. Se puede oír el toque de diana. Se gritan órdenes y se oyen marchas fuera, Sigge [Fürst, quien interpreta al Capitán] está sentado en la silla con una toalla en torno al cuello. Woyzeck le está afeitando.

»Slgge, tú eres grande y pesado, estás ansioso y buscas contacto, Woyzeck también está ansioso, pero no lo sabe. Estos son dos universos, dos *sputnik* desolados que corren uno en torno al otro».

Thommy [Berggren, que interpreta a Woyzeck]: «¿Es así todas las mañanas, para los dos?».

«Sí, todas las mañanas.

»Thommy, entonces tú traes la palangana, Slgge dice: “Me preocupa tanto el mundo”, y después sopla burbujas hacia la palangana. Entonces Thommy corre a traer la botella de *brandy*, porque el Capitán se está lavando los dientes. Lo haces como Stravinsky, Slgge. Lo vi yo mismo a las nueve en el Gran Hotel. Se sirvió un vaso de *whisky*, hizo gárgaras y tragó. Esa era su idea de lavarse los dientes.

»Cuando Slgge dice: “Me confunde mucho el modo en que responde”, tú traes las botas, Thommy, y después se las pones. Cuando el Capitán dice: “Entonces me embarga el

amor”, corres a traerle el espejo. Y después tú te peinas con raya al medio, Slgge. ¡Despacio!

»Tiene que haber un humor levemente aterrorizado en esta escena».

Escena 2. En el bosque. Hay un banco situado oblicuamente a la derecha del escenario.

«Thommy y Axel [Düberg, que interpreta a Anders, el compañero de Woyzeck]: estáis sentados en una de esas barras, donde solían atar a los caballos. Estáis mirando en direcciones opuestas.

»Después del inicio cómico, se está volviendo más oscuro. Tú estás tallando un palo, Thommy. Axel está tocando la armónica. La atmósfera es como antes de una tormenta. Como sabéis, las personas esquizoides —como Woyzeck— se ponen muy ansiosas. Es como si el aire estuviera cargado».

Thommy: «No entiendo esto del filete y las setas».

«Las personas esquizoides ven conexiones, ven intención en todo, y estas están dirigidas a ti, de un modo que asusta, como una amenaza, porque estás tan aislado. Strindberg conocía bien todo esto: los Poderes. Es así: rompes con una chica, y después cuando sales a la calle ves una valla publicitaria que dice: “¿Por qué te fuiste?”, parece dirigido a ti».

Thommy: «¿No puede mejorar con Woyzeck viviendo en esa clase de sociedad?».

«Solo el hecho de que el médico le obligue a vivir sin comer más que guisantes le hace alucinar acerca de la comida.

»Vamos a añadir aquí una cosa que Wahlund [Per Erik, traductor de *Woyzeck]* se dejó. Dice que Woyzeck dice: “Der Platz ist verflucht”, que significa: “Este lugar está maldito”».

Escena 4. La habitación de Marie. Una silla de madera a la izquierda del escenario.

«Gunnel [Lindblom, que interpreta a Marie], ahora caminas por aquí con tu niño pequeño. ¡Así!» (Ingmar la toma del brazo y la guía por el «escenario»).

«Thommy, esto que dice Woyzeck: “¿No está escrito…?” es del Apocalipsis. Deberías leerlo alguna vez, es realmente bueno.

»Sí, bueno, ningún problema con esta escena, ¿verdad? Podéis hablar un poco de ello entre vosotros».

Escena 11. La habitación de Marie. Una silla de madera con una palangana en el centro.

«Gunnel, te estás lavando como si tu vida dependiera de ello. Solo llevas puesto el camisón. Woyzeck entra, se acerca a ella y la estudia. Esto es lo que me gustaría que hicieras».

Ingmar entra en el escenario, da vueltas en torno a Gunnel, sin quitarle los ojos de encima, se pone detrás de ella, le da la vuelta y le acaricia los labios con el dedo.

«Se ha vuelto desconfiado. Está buscando indicios de infidelidad.

»Cuando ella dice: “Estás alucinando, Frans”, él exclama: “¡Mierda!”».

Thommy: «He escrito: “¡Maldita sea!”, dice: “¡Demonios!”, pero no es lo bastante fuerte para mí».

«Tienes que determinar tú mismo qué quieres hacer. Continuaremos haciendo más énfasis. Wahlund tiene “zorra”, pero dice “puta”. Aquí es donde se vuelve loco. Esto es lo que hace: derriba la palangana, se abalanza sobre ella y la agarra.

»Al final no tienes que decir: “¿Quién sabe algo?”. Es demasiado general. Büchner pone: “Wer weiss es?”, “Es solo sexo”. Es la pregunta eterna de los engañados».

Escena 21. En el cuartel.

«Cuando Woyzeck habla de una imagen de Cristo con dos corazones, me imagino que es uno de esos marcadores de libros con corazones sangrantes.

»Es extraño que diga “Día de la Anunciación, 20 de julio”; debe de estar mal. Quizá Büchner cometió un error. Tienes que comprobarlo, Góran [Sarring, ayudante de dirección].

»Cuando Woyzeck dice: “30 años, 7 meses y 12 días”, es increíblemente evocador, como cuando doblan las campanas por los muertos. Lo recuerdo de cuando era niño, cuando anunciaban los nombres de los muertos en la iglesia: siempre daban su edad en años, meses y días. Así que esto trae noticias de una muerte».

Thommy: «Bueno, ¿no son el Capitán y el médico quienes deben ayudarle? ¿No le ha fallado la sociedad?».

«Sí, son las fuerzas interiores y exteriores a él las que le arruinan».

Escena 23. El asesinato.

«Gunnel y Thommy se aproximan por la entrada. Tú te detienes en el centro del escenario. Thommy camina alrededor de ella.

Cuando él dice: “¿Sabes cuánto tiempo hemos estado juntos, Marie?”, ella responde: “Dos años por Pentecostés”. Tendremos que cambiar eso a “cinco años”; habrá que ver qué edad tiene el niño.

»Marie dice: “Qué roja está la Luna”. Woyzeck dice: “Como la hoja de un cuchillo ensangrentado”. Ella dice: “¿Qué estás haciendo, Frans?” y corre hacia la salida (la entrada), pero él llega antes que ella. Saca el cuchillo, y… veamos:

»Primera puñalada: ella levanta el brazo, recibe el cuchillo… Mats [Ek, coreógrafo] tendrá que ensayar esto

contigo… “¡Toma esto!”.

»Segunda puñalada: Woyzeck arroja a un lado el brazo de ella y la apuñala en el cuello. Ella emite un grito terrible. Cae de rodillas y se agarra la garganta: “¡Y toma esto!”.

»Estaría bien que pudiéramos hacerlo sin demasiada confusión.

»Ahora ella corre desesperada a lo largo de todo el puente. Él corre tras ella, la agarra desde atrás y la apuñala entre las piernas, dos veces. “¡Toma esto! ¡Y esto!” Son la tercera y cuarta puñaladas.

»Él se desploma sobre ella. Están ahí caídos, amontonados. Él yace completamente inmóvil sobre ella. Jadeando. Entonces ella empieza a moverse».

Thommy: «¿Él piensa que ella está muerta, pero ella todavía se mueve?».

«Sí. Él le da la vuelta, la apuñala en el pecho. Puñalada cinco. Ella chilla y gime y se da la vuelta. Entonces él la apuñala en el costado —puñalada seis— y en la espalda. Séptima y última puñalada.

»Después él se levanta, casi sin aliento, deja caer el cuchillo y dice: “¿Ya estás muerta?”.

»Ella yace boca abajo en el suelo y permanece ahí durante las próximas escenas hasta que la sacan al final».

Thommy: «¿Habrá sangre?».

«Tendremos que ver cómo se puede hacer. Quizá Gunnel podría llevar una bolsita oculta en la mano y romperla».

Escena 20. La habitación de Marie.

«Gunnel, es importante que leas como una niña, inclinándote, siguiendo las líneas con el dedo. Lees lentamente y con dificultad. Sacarás mucho más de ello más tarde si lo haces así.

»“Jesús, mi Salvador”: esa parte es tan increíblemente bella. De repente hay un indicio de piedad, un deseo

romántico de identidad: si pudiera ser el que lava los pies de Cristo; pura fe».

Escena 23. El bosque: el asesinato.

«Esto no debe ser como *Carmen*. Es ordinario, ordinario, ordinario. Aquí es donde Alban Berg [compositor de *Wozzeck*, una ópera basada en *Woyzeck]* comete su gran error, en el asesinato: un fa sostenido que empieza, apagado, en un solo instrumento y crece hasta un *forte fortissimo* en toda la orquesta de noventa músicos. El teatro vibra. Es majestuoso, pero es exactamente como no debería ser. Tiene que ser feo, espeluznante, disonante».

Para subrayar esto Ingmar empieza a imitar *Carmen* mediante gestos operísticos extravagantes en el centro del escenario. Se vuelve grotesco y de repente ya no es Carmen, sino Groucho Marx.

«Hay una especie de quietud en estas escenas. No tenemos que meternos en ello ahora mismo, pero de algún modo Marie es una cómplice. Va con él, es sumisa, como un cordero al matadero.

»Woyzeck no es un vengador ostentoso. Es ordinario, y eso, es malo. Tiene un cuchillo nuevo y una funda nueva. No puede sacar su cuchillo, no sabe hacerlo.

»Se puede seguir hablando de esto eternamente sin llegar a ninguna parte. Pero tenemos un punto de partida, un esqueleto. Después tendremos que ver si podemos encarnarlo».

Después Ingmar le explicó a Thommy por qué la actuación en la escena del asesinato tiene que ser tan meticulosa.

«Estás trabajando con sugerencias, incitaciones, y le dejas el resto al texto y al público. Tu tono de voz ya está determinado, SI se hace con conciencia y precisión, el texto y el público te arrastrarán como una ola. Dejarás un hueco

que será llenado por la necesidad del público de implicarse en el drama. Por eso esta escena del crimen tiene que ser sencilla y ordinaria. No se puede llenar de emociones. Tienes que saber lo que estás haciendo».

Escena 26. Una laguna en el bosque. La escena del crimen.

«¿Te importaría tumbarte aquí en el puente, por favor, Gunnel?

»Tú estás en el proscenio, Thommy. Está tan oscuro que el público apenas podrá verte. Casi se puede oír tan solo una voz en la oscuridad. Has descendido el escalón desde el escenario, te arrodillas y empiezas a buscar el cuchillo a gatas por el suelo. Entonces tocas el pie de ella».

Thommy: «Esto es la leche de sensible».

«Sí, pero por ahora lo encaramos de frente. Te pones en cuclillas y entonces, de repente, sale la Luna. Se hace la luz. La vuelves boca arriba, yaces sobre ella, la besas.

»Es una loca ternura, sigues besándola todo el tiempo».

Thommy: «Es un movimiento magnífico, él yaciendo sobre ella».

«Entonces él ve algo que brilla; allí mismo: el cuchillo. Elimina: “¿Lo tengo? Sí. ¡Debo irme!”. Eso es drama radiofónico o drama romántico; es superfluo, todo el mundo puede ver el estado de las cosas.

»Thommy arroja el cuchillo lejos, fuera del puente, hacia la derecha, al agua. Va tras él, lo saca del agua y lo arroja aún más lejos.

»Aquí es donde empiezas a llorar, Thommy. Empieza a sollozar. Un dolor mortal. Suena como un animal. Estás con el agua hasta el cuello. Gimes como un bebé. Estás completamente solo y abandonado.

»Traen dos camillas al escenario. Las luces están encendidas. Descubren a Marie; está desnuda, con siete puñaladas. El médico entra y dice con entusiasmo: “Fue un

buen asesinato…”. Entonces saca una sierra y empieza a descuartizar a Gunnel».

Thommy: «¿Aplaudirán después de eso?».

«Creí que terminaría con una marcha».

24 de enero

Escenas 20 y 21. La habitación de Marie y el cuartel, al lado.

«Querida Gunnel, recuerda que Marie es una niña. Ella cree que Dios existe, pero que es un dios justiciero. “Querido. Dios, al menos ayúdame a rezar”. No tiene que sonar como una exclamación de *Fausto*, tiene que ser sencillo, infantil, conmovedor. O eso es lo que yo creo.

»¿Sabías que esto trata de dos citas bíblicas, Gunnel? La primera es la famosa; “Quien se halle libre de pecado, que tire la primera piedra…”, pero esa frase concreta no está en nuestro texto. La otra es cuando Jesús fue a cenar con un noble publicano y entró una prostituta y le ungió los pies. Los demás querían echarla, pero Jesús les detuvo y le pidió que continuara. Estas son las dos citas de la Biblia favoritas de Marie, que ella busca. Hay un conmovedor sentido de identificación en ello.

»No pensamos con frecuencia en el hecho de que Cristo fue el primer socialista.

»Buscaremos esas dos citas de la Biblia y las leeremos enteras en voz alta, porque son maravillosamente válidas».

Gunnel: «Pero si estas son famosas, ¿debería ella leerlas con tanto esfuerzo?».

«Ella no sabe leer bien, no está acostumbrada. Y son palabras extrañas, que ella no utiliza normalmente».

La fecha del día de la Anunciación se cambia al 25 de marzo; Göran [Sarring] ha estado en contacto con el

profesor Tillhagen, pero no ha encontrado una fecha adecuada en torno al 20 de julio. Büchner debe de haber cometido un error.

Escena 9 (después 7). En casa del tambor mayor.

«Gunnel, tú vas descalza aquí. Normalmente llevas tacones altos en la obra, pero aquí es importante que sea suave. Simplemente tómatelo con calma, no queremos accidentes. Limítate a hacer las cosas una por una la primera vez que las hagas».

Cuando Gunnel entra apresuradamente y está a punto de subirse a la silla, todavía consigue casi derribarla.

«¡Cuidado!», dije yo.

Ingmar interrumpe a Lars [Amble, que interpreta al tambor mayor], que está diciendo la línea: «El Príncipe dice...», y le indica cómo debe pronunciar la *r* refinada de *Príncipe*. «La palabra tiene que estar rodeada de un halo. Como esos rutilantes golpes de arco que Bach ha colocado en torno a las líneas de Cristo en *La pasión según san Mateo*. Y cuando llegas a “un hombre”; el Principe siempre dice: “Ese de ahí, ¡es un hombre!”; y te golpeas el pecho. Pon un poco de acción de gorila.

»Lo que es importante es que el tambor mayor no sea una caricatura. La escena tiene una veta ridicula. ¡Pero no debe ser una caricatura!»

1 de febrero

«Ayer fui a un concierto a oír la *Misa en do menor* de Mozart; está inacabada, pero dura aproximadamente una hora. Realmente me conmovió una vez más: había un coro de quizá ciento cincuenta personas, cuatro solistas y una orquesta de setenta u ochenta músicos; una gran multitud, quizá unos doscientos en total, que de repente

interpretaban esa obra con precisión y dedicación y respeto, algo que se está perdiendo gradualmente en el teatro: interpretar una obra del modo en que fue escrita. Era un buen director, que realmente sabía cómo añadir un “toque vienés”. Esa pieza religiosa tiene una especie de ligereza, una sonrisa, era casi Juguetona, había una suavidad en ella que te abría el corazón y sentías como si entraras dentro de esa gran pieza musical. Me impresionó, el modo en que escogemos y tiramos, el modo en que las palabras están frecuentemente envenenadas por sus diferentes significados. La partitura musical es tan clara e inequívoca, y esas personas experimentan su interpretación, no como una forma de esclavitud, sino que se encuentran libres y seguras dentro de un marco estricto.

»Con cuánta frecuencia empezamos con nuestros propios valores y excluimos lo que no nos conviene en lugar de escuchar un texto clásico y leerlo, en lugar de interpretar su esencia. En nuestro temor de no ser contemporáneos pasamos rápidamente ante la evidente modernidad del texto original.

»La razón de esto es que los músicos tienen una notación mucho más precisa que la nuestra. Pero requiere una condición previa: una habilidad profesional, formación musical, en resumen, un conocimiento general del oficio: de los compases, la clave, el tono, el ritmo y otras cosas que nosotros no tenemos en nuestra notación».

Escena 1. En casa del Capitán.

«El aspecto es este: un lavabo, un espejo, una silla giratoria para el Capitán, un taburete, un galán de noche para su uniforme. La función empieza con la entrada del coro, algunos de vosotros llevaréis estos accesorios. Tú llevas la silla, tú, el espejo, tú, el lavabo, tú, el taburete y tú, el galán de noche. ¿Podríais alinearos todos en la entrada en el

orden en que estáis sentados, por favor? Los que tenéis accesorios al final.

»Después entráis vosotros. Con calma y buen: orden. No en fila india. Recordad que sois los primeros que entráis en et escenario. Hay mucha gente en ascuas ahí fuera. Las luces de la sala estarán un poco atenuadas. Entráis con calma, echáis una mirada en torno a la gente del público, tenéis que dar la impresión de que está a punto de empezar algo emocionante».

Ingmar toma del brazo a uno de los chicos. Camina hasta el escenario junto a él, guiándole todo el tiempo. Los demás le siguen. Lo repiten.

«Esto es difícil. Con calma y pacíficamente. ¡Mirad a la gente! Pero no grosera ni ostentosamente. ¡Vamos a hacerlo por tercera vez!

»Dios, Dios, empezáis a correr cuando os acercáis al escenario, como caballos al pesebre. Tenéis que caminar a un paso uniforme, tranquilo. Estará bien cuando hayamos terminado; después de haberlo hecho unos pocos cientos de veces.

»Cuando hayáis tomado vuestros asientos os sentáis quietos, completamente calmados, relajados sin estar excesivamente serios. Bien derechos.

»Y entonces entra Sigge. Atravesará la entrada a un paso normal: tú eres Sigge Fürst. Unos metros antes de llegar al escenario te conviertes en el Capitán, Y entonces suena el toque de diana».

Daniel [Bell]: «¿Con un tambor?».

«¡No, con una trompeta!»

Mats [Ek]: «Lo comprobamos con una persona que se alistó en 1905; todas las señales se hacían con un tambor en aquellos días».

«Muy bien, magnífico, lo haremos con un tambor. Cuando oigáis la señal, el coro inclinará la cabeza y dormirá. El

toque de diana es la señal de que empieza la función. Cuando el Capitán haya llegado al escenario, los niños del coro empiezan a roncar. El oficial entra por aquí, detrás del coro a la izquierda. Cuando el Capitán se haya sentado, Carl Bellqvist [quien interpreta al Subalterno] gritará una orden. Así: ¡aaaaah! Entonces el coro empieza a pisotear, desfilar, instrucción matutina. Tras diez segundos, una nueva orden: fin del pisoteo.

»Es de mañana en el cuartel, y entonces entra Woyzeck. Sí, bueno, me pregunto si no debíamos usar trompetas de todos modos: todos los hombres suecos lo reconocerán como el toque de diana. ¡Usemos una trompeta!»

Escena 3. El desfile de la guardia.

«La escena 2 termina con la salida de Woyzeck y Anders, que se llevan el banco consigo. Entonces entráis vosotros en la escena 3 rápidamente, en fila india, con cascos, sables e instrumentos, Tambor. Una vez que os hayáis sentado y compartido vuestras cosas, las chicas que están detrás de vosotros abrirán los paraguas y se pondrán de pie. Ahora estaréis contemplando el desfile. Está lloviendo. Pero los guardias están sentados aquí Inmediatamente delante de vosotros: eso es lo que resulta tan raro. Una vez levantados los paraguas, Gunnel y Ellika [Mann, que interpreta a Margret] entran discretamente por aquí detrás con sus sillas para que podáis poneros de pie encima de ellas con rapidez. El tambor suena más fuerte y más insistente. Entonces el coro empieza a desfilar, pero silenciosamente. Realmente *pianissimo*, hasta que se levantan los paraguas, y después otra media vuelta, más fuerte. Es terriblemente complicado, pero todo encaja.

»El pie es el “Ahí están” de Gunnel. Entonces empezáis a pisotear como locos. Prácticamente rompéis el suelo pisoteando, A vuestra derecha están los guardias, tocando.

Los paraguas de las niñas suben y bajan; fuera de compás. Están en el séptimo cielo.

»Vamos a hacerlo otra vez. Lo haremos un poco más complicado para las niñas. Cuando los chicos se hayan sentado, contarán hasta tres antes de abrir los paraguas. Os daremos ejercicios para abrir los paraguas más tarde».

En la segunda toma a Ingmar se le ocurre una idea: «¿Sabéis lo que deberíamos tener aquí, silenciosamente, cuando termina el primer desfile?». Canta: «“Castillo fuerte es nuestro Dios, defensa y buen escudo”. ¿No la conocéis?».

Slgge empieza a cantar el himno, el coro le sigue, indeciso. Daniel empieza a tocar el plano.

«Ahora todo el mundo tiene que cantar en tono bajo, sin palabras. SI la gente no entiende que está en un cuartel, no sé qué más puedo hacer».

Escena 5. El mercado.

«Ahora hacemos una escena de mercado y después, en la escena 6, el interior de una tienda de circo. En el teatro, cuando hay un mercado o un circo, todo el mundo corre riendo, saltando, dando vueltas y poniéndose máscaras. Así es como había planeado esta escena. Pero la noche pasada tuve otra idea. Una vez ful a una feria en Kivik [famosa feria en el este de Escania], hace unos años, Y me llamó la atención que si se eliminaba el sonido, la música, el ruido que había en todas partes, la gente estaba en silencio. Era como un mundo de fantasmas. Dos estaban peleando muy en serlo, dos se estaban besando, con la misma seriedad, algunos estaban en una galería de tiro comportándose como si estuvieran a punto de dispararle a un enemigo. Era más bien como un velatorio, si se elimina el sonido. ¡Id al parque de atracciones de Estocolmo y echad un vistazo a vuestro alrededor! La gente joven que baila está completamente silenciosa».

Escena 6. La tienda de circo.

Ingmar trabaja de nuevo con cada uno de los miembros del coro. Decide en qué orden han de entrar en la tienda. Le da a cada uno un asiento durante la función.

«Todo el mundo tiene prisa. Hay muchísimas idas y venidas. Y cuando os hayáis sentado empezáis a silbar, gritar y patalear. Urban [Sahlin] arriba en la galería se está excitando mucho.

»¡La policía también viene al circo! Y me pregunto si no se debe permitir la entrada de Ellika [Mann] y la pequeña doncella también. Vosotros entráis aquí, con más dignidad.

»Es como un circo en el campo. Siempre dicen: “Los que llegan primero cogen los mejores asientos, los que llegan más tarde cogen asientos igual de buenos”».

Al final el propio Ingmar entra corriendo con Ulf [Johanson, que interpreta al Pregonero] y el caballo, todo emocionado.

«Ha sido divertido. Vamos a hacerlo otra vez».

Unas notas a mitad de camino

Han pasado 17 días en la sala de ensayo 1. La escenografía está casi decidida: una «vía» para los ensayos restantes. El trabajo de Ingmar con el reparto durante este periodo se distingue por una serie de características especiales.

Humor Su voz es ligera, a menudo alegre. Cuando escucho mis cintas de un par de sesiones de ensayo, hay una notable cantidad de risas. No solo la propia risa sorda, ventral de Ingmar. Todo el mundo ríe con facilidad. Ingmar no oculta el hecho de que le apetecía mucho regresar al teatro y que ahora está feliz de estar en marcha, trabajando con un equipo. Está igualmente claro que los actores están felices. Él les hace sentir especiales y privilegiados, y ellos

parecen estar enormemente estimulados, felices y tranquilos con él.

Disciplina Es importante ser puntual. Ingmar siempre llega a tiempo, le gusta aparecer poco antes de las diez y charlar con los actores a medida que llegan. Rara vez ocurre que alguien no haya llegado cuando comienzan los ensayos; todo lo que hace falta es un comentario indirecto, medio en broma, acerca del retraso y no volverá a ocurrir. Ingmar es igualmente estricto acerca del ruido y movimiento irrelevantes en la sala durante las horas de trabajo. Solo hace falta que alguien abra suavemente la puerta y él indica que eso le distrae. Una vez olió humo de tabaco; resultó que alguien había estado fumando fuera y trajo el olor consigo a la sala.

Pero la disciplina no es un fin en sí misma, Ingmar está lleno de consideración para con sus actores. Siempre se asegura de que los programas de ensayo estén claros. No se permite que nadie tenga que sentarse a esperar si no es necesario. No deja que las personas a las que no necesita anden rondando; le gusta enviar a casa a quienes no tienen más trabajo que hacer. Probablemente esta consideración, estas instrucciones que están claras hasta el menor detalle, son lo que estimula la disciplina: es en beneficio de todos.

Concentración La disciplina es esencial para hacer que la gente se concentre plenamente en la tarea. Incluso cuando la gente dice que «juega», se hace de un modo muy serlo. Lo que hacen es probar diferentes enfoques. Hay pocas molestias e interrupciones, pero la concentración nunca se ve alterada por los comentarios, preguntas y observaciones hechos por los actores. Nadie parece sentirse limitado a este respecto. De vez en cuando una de estas preguntas puede provocar un descanso y una discusión general, que ocasionalmente se desvía bastante del tema original.

Las instrucciones de Ingmar son precisas, eficientes y directas. Los actores comprenden con rapidez lo que quiere; siempre saben dónde están, no solo en el escenario y en el texto, sino también en cuanto a emociones y voz. A sugerencia de Ingmar, cambian con sorprendente rapidez. Él siempre está en el centro de la acción, no solo cuando se sube al escenario —lo cual ocurre con frecuencia durante la orientación—, para mostrar lo que quiere decir.

La estructura exterior de esta intensa concentración de trabajo es un equipo de apoyo siempre de guardia. Toda la organización del Dramaten está allí, al fondo. El intermediario es Marik [Vos], quien está frecuentemente presente, tomando notas, preguntando detalles. Nada es demasiado pequeño; siempre es mejor aclarar todo desde el principio. Es verdaderamente asombroso el modo en que se evita prácticamente todo malentendido. Esto no se debe solo, por supuesto, al buen funcionamiento del equipo de producción, sino a la decidida mente artística de Ingmar y a sus instrucciones orientadas a resultados.

Método Ingmar está lleno de ideas cuando llega a trabajar. Es evidente desde el principio que tiene una visión clara, concreta, técnica y artísticamente detallada de *Woyzeck*. Su libreto está lleno de pequeños dibujos. A veces son acontecimientos simultáneos, complicados. Incluso en estos casos explica la puesta en escena de un modo claro y conciso, nunca duda. Con infinito cuidado y determinación levanta gradualmente una estructura de apoyo, que va rellenando sobre la marcha. Parece saber exactamente cuánta información puede comunicar a los actores en cada fase del proceso. Va añadiendo un detalle tras otro. Prefiere evitar preguntas acerca de la interpretación; Thommy es principalmente quien está interesado y activo a este respecto.

Sin embargo, este método no carece de espacio para las iniciativas y variaciones individuales. A veces las cosas se cambian siguiendo las sugerencias de los actores. Pero con la misma frecuencia ocurre que Ingmar contrarresta su inseguridad dándoles instrucciones decisivas y precisas basadas en sus opiniones y en el contexto dramático.

Lectura minuciosa Desde el mismo principio Ingmar determinó que la traducción de Wahlund es excepcional. No obstante, realiza con frecuencia cambios o adiciones. Cuando lo hace, siempre puede regresar al texto de Büchner. Ha estudiado todos los detalles, y ha realizado comparaciones con la traducción. Da la sensación de que su propia visión de *Woyzeck* ha emanado de las intenciones de Büchner, directamente de las fuerzas creativas sobre las que se construye el drama.

La brevedad de la obra facilita la exploración de todos los detalles y la comprobación de casi todas las líneas. Es extraordinario que Ingmar nunca abandone el texto y diga que Büchner debe de haber cometido un error y realmente debe de haber querido decir algo distinto. Aun cuando *Woyzeckes* un fragmento incompleto, él siempre confía en la autoridad del texto y nunca cambia nada aunque piense que debería ser de otro modo.

Naturalmente, el rico y lacónico lenguaje de Büchner es un esqueleto ideal para las visiones escénicas concretas de Ingmar. Se beneficia muchísimo del texto; con frecuencia parece que lo embellece, que continúa escribiéndolo. Pero nunca se podría afirmar que no mantiene el espíritu del propio Büchner. Puede haber cambiado la secuencia de las escenas en un par de casos, pero puede permitírselo, ya que Büchner nunca realizó una revisión final de su obra. Un resultado de esta observancia del texto original es que no añade ningún color ideológico claramente discernible al drama.

Musicalidad Ingmar se refiere con frecuencia al mundo de la música. Frecuentemente traza paralelismos con Mozart, Beethoven y Stravinsky más que con los grandes nombres del teatro mundial, quizá con la excepción de Strindberg, a quien menciona con frecuencia. Utiliza terminología musical en su propia obra; aunque trata de evitarlo cuando está Instruyendo a los actores. Pero trabaja constantemente con variaciones rítmicas y dinámicas, con «perfecto tono y tonalidad» con estructuras contrapuntuales y solos. No es muy diferente de un director de orquesta.

Sensualidad A Ingmar le gusta destacar que el teatro es impacto físico, sensual. En el teatro en ruedo, la forma que eligió para *Woyzeck*, esto se vuelve tangible y manifiesto en extremo. La escenografía se reduce al mínimo. La comunicación entre drama-actores-público es excepcionalmente directa. Trabaja constantemente según este principio, y no solo se concentra en los puntos focales de los actores y en las relaciones espaciales entre ellos, sino también en la relación con el público.

Sobre todo, está físicamente en el centro todo el tiempo. Le gusta agarrar a los actores y a los miembros del coro y guiarles por el escenario, situándoles en sus posiciones. Con frecuencia apoya la mano en el brazo o en el hombro de una persona mientras habla con ella. También ocurre que permanece en silencio, con la mano extendida, como si evaluara la situación al tiempo que introduce a los actores en ella. Hay una imposición de manos: una fuerza que nos alcanza incluso a nosotros, que estamos sentados por debajo del escenario.

Amabilidad La fuerte voluntad, el método exacto, la estricta disciplina: todo esto está envuelto en una especie de amabilidad. Es una relación abierta y compasiva con otras personas, a través de los personajes, pero también fuera de los personajes. Los ensayos terminan muchas

veces, por ejemplo, con una conversación general relajada acerca del teatro, la cinematografía, la política cultural, pero rara vez acerca de algo que no tenga nada que ver con su trabajo sobre *Woyzeck*.

Existe una profesionalidad y una ambición, inspiración e influencia emocional, pero sobre todo existe alegría: una gran carcajada abierta, feliz y relajada.

«No puedo y me niego a representar una obra teatral en contra de las intenciones del autor, y nunca lo he hecho; no de forma intencionada. Siempre me consideré como un intérprete, un "re-creador"».

—en: *Ingmar Bergman på teatern* (1968), de Henrlk Sjögren

19 de febrero

Todo el mundo está reunido. Ingmar empieza hablando de mañana, el primer día en el escenario y el primer ensayo público.

«Probablemente habrá más función que ensayo, pero tendremos que limitarnos a aceptarlo. Empezaremos colocando los escenarios para las escenas 27 y 28. Se permitirá tomar fotografías durante la primera hora.

»Si alguien quiere hablar con nosotros después, tendremos que influir en ellos. Nos responsabilizamos de nuestra interpretación. El público viene aquí a recibir influencias, no a influir en nosotros. Somos donantes. Debemos irradiar energía, confianza y alegría acerca de nuestro papel en el escenario. No se permite que ninguna neurosis personal se interponga entre nosotros y el público. Es un tremendo error confundir las neurosis privadas con el talento. Es asombroso ver que cuanto más firmes son los

detalles, más fuertes, felices y, liberados se vuelven los actores».

Lise-Lone Marker ¿Alguna vez lleva usted a cabo un ensayo abierto igual que un ensayo ordinario?

Ingmar Bergman No. Lo hice en *Woyzeck*, pero no creo que sea una buena idea. Porque si lo hacemos como un ensayo, con el público presente, entonces yo represento al director y los actores representan a los actores, Lise-Lone Marker Y el público viene a verle a usted, sin duda.

Ingmar Bergman (*Se ríe.*) Sí. Así que, ya ve, eso sería una especie de función.

Ingmar Bergman frente a Bengt Jahnsson

Birgitta Steene *El 27 de febrero, cuando se habían iniciado los ensayos abiertos de* Woyzeck, *Bengt Jahnsson, crítico teatral del* Dagens Nyheter, *estaba entre el público. Jahnsson había escrito varias críticas duras sobre las producciones de Bergman en el Dramaten y había irritado mucho a Bergman y a su sucesor al frente del Dramaten, Erland Josephson. Un mes antes ambos le habían escrito a Jahnsson una carta abierta muy sarcástica, censurándole por difundir información incorrecta acerca de los precios de las entradas para* Woyzeck.

Cuando Bergman vio a Bengt Jahnsson en el ensayo de Woyzeck*, se acercó a él y le dio un empujón. Era la primera vez que Ingmar Bergman y Bengt Jahnsson se veían. Después Bergman describió el incidente en el periódico* Expressen*.*

Ingmar Bergman De repente pensé que sería muy agradable golpearle. Estaba sentado en el auditorio y yo estaba sentado en el escenario durante los ensayos de *Woyzeck* en el Dramaten. Él siempre ha pedido un teatro

exclusivo, ahora sabe de qué se trata, «Mire esto», le dije a Jahnsson, y después le empujé.

Una vez hube descargado mi ira sobre él, pude ver que le gustaba. Parecía satisfecho, y después ya no tenía ninguna gracia. Tengo que pensar en algo distinto la próxima vez.

De todos modos, no es correcto. Me opongo a la violencia. Esta fue la excepción que confirma la regla.

Bengt Jahnsson Me alegro de que me reconociera. Es sorprendentemente fuerte. Un solo empujón me hizo caer sobre la escenografía. Se estaba vengando de mí. Todo empezó hace dos años en televisión, Él estaba enfurruñado en Oslo. Dijo muchas cosas acerca de los críticos Jóvenes.

Me imagino que estas cosas le ocurren a todos los críticos. Hace dos años, Bo Widerberg me derribó en Operabaren. Estaba disgustado por una crítica en televisión.

Birgitta Steene *Bengt Jahnsson no denunció el incidente. Pero en un proceso judicial iniciado el 25 de marzo de 1969, la fiscal Dagmar Heurlin acusó a Bergman de alteración del orden público. En una audiencia en el Juzgado Municipal de Estocolmo el 12 de mayo de 1969, Ingmar Bergman declaró en su propia defensa, aunque había llevado a su abogado, Sven Bauer, cuya aportación se limitó a una breve reseña de la situación económica de Bergman. El vespertino* Expresen *siguió el caso.*

Bergman ejecutó al crítico en el juzgado El Juzgado Municipal de Estocolmo halló a Ingmar Bergman culpable de asaltar al crítico teatral del *Dagens Nyheter*, Bengt Jahnsson, y sentenció al director a pagar una multa de 20 veces 250 coronas (SEK 5000). El tribunal determinó que el delito, esto es, el asalto a Bengt Jahnsson, había sido premeditado. El importe de la multa no puede ser modificado.

Una vez terminadas las alegaciones de la fiscal, era el turno de palabra de Ingmar Bergman. Sonrió a la fiscal, se volvió hacia el juez y dijo:

—Las alegaciones son correctas.

—Quizá deba usted decir unas palabras. Poner los acontecimientos en contexto y explicar sus motivos —dijo el juez.

Ingmar Bergman pareció contento de recibir la oferta. Se inclinó sobre la mesa e inició su relato. La gran multitud que se había reunido había ido a presenciar una ejecución pública.

—Yo estaba sentado en el auditorio durante unos ensayos —dijo Ingmar Bergman—. Desde donde estaba sentado vi a Bengt Jahnsson, y pensé que quizá había llegado el momento.

»Verá, hacía tiempo que planeaba desenmascarar a Bengt Jahnsson. Quería señalar el modo en que había trabajado como crítico de *Dagens Nyheter*. Era…

El juez interrumpió:

—No hace falta que nos dé los detalles…

Ingmar Bergman continuó:

—No, no voy a leer ninguna crítica. Quiero explicarlo del siguiente modo: siento una fuerte necesidad de construir un muro entre mí mismo y el conjunto de mi trabajo y Bengt Jahnsson. Considero a Bengt Jahnsson, en su calidad de crítico al servicio del *Dagens Nyheter*, como una amenaza para el teatro sueco.

»Hicimos una pausa para comer poco antes del mediodía. Adelanté a Bengt Jahnsson y dije: “¡Mira, ahí estás!”. Y entonces le agarré de las solapas y le empujé hacia atrás, quería arrinconarle. Ese fue el empujón. Para mi sorpresa, Bengt Jahnsson se sentó. No se cayó, se sentó: de forma muy elegante.

—¿Considera usted que el lugar es un espacio público?

—Sí, absolutamente.

—¿Es posible que se sentara por su propia voluntad?

—Supongo que se sorprendió.

Después de esto hubo un rápido análisis de los asuntos privados de Ingmar Bergman. Según su ficha, estaba casado.

—No —dijo Ingmar Bergman.

—¿Está usted divorciado?

—Sí.

Pasó un rato antes de que Ingmar Bergman declarase que pagaba pensión alimenticia por tres niños. No deseaba hablar de cuánto dinero pagaba, y no tenía ninguna obligación de hacerlo. Su declaración de impuestos de 1968 era de 800 000 coronas.

—¿Y cuánto dinero ganará usted este año? —preguntó el juez.

—Aproximadamente lo mismo —dijo el abogado de Ingmar Bergman, Sven Bauer.

Eso fue todo lo que él abogado tuvo que decir. Ingmar Bergman se ocupó del resto de su defensa. Durante su alegato final, Ingmar Bergman mencionó de nuevo su relación con Bengt Jahnsson.

—Tenía un doble motivo. Quería crear esa barrera entre mí y Bengt Jahnsson y protestar contra su trabajo. Usé el último recurso del artista para proteger su integridad.

»No importa a cuánto asciendan mis multas, tendré mucho gusto en pagarlas siempre que me libre de las críticas de Bengt Jahnsson para siempre.

»Lo que ocurrió fue cuidadosamente planeado y premeditado. Considero a Bengt Jahnsson un don nadie y un peligro para su profesión. Lo he dicho antes y tengo que decirlo de nuevo. Es importante.

»Estoy muy satisfecho de lo que ha ocurrido, aunque siento haber tenido que hacer esa escena como medio para este fin.

Bengt Jahnsson —quien no había denunciado a Ingmar Bergman por el empujón— no estaba presente en el juicio.

El juez le preguntó a Ingmar Bergman si insistía en que Bengt Jahnsson asistiera. Si lo hacía, sería llamado. —No, déjelo —dijo Ingmar Bergman.

«No, no tengo ninguna intención de apelar —dijo Ingmar Bergman al salir del Juzgado Municipal de Estocolmo hoy—. Acepto la multa. El juicio es justo…».

Birgitta Steene *El incidente de Bengt Jahnsson fue ampliamente comentado en la prensa sueca. Muchos comentaristas consideraron que el proceso judicial era una burla de la justicia sueca, mientras que el editor cultural del* Dagens Nyheter*, Olof Lagercrantz, en apoyo de Jahnsson, llamó a Bergman «megalomaníaco» autoritario. En una entrevista en televisión muchos años después (2000), Bergman terminó una respuesta a una pregunta referente a Jahnsson, entonces fallecido, con las palabras: «¡Ojalá que arda en el infierno!»*.

Capítulo 6

BERGMANSTRASSE

Introducción

Pillado por la policía

Ingmar Bergman El viernes 30 de enero de 1976 reanudamos los ensayos de *La danza de la muerte* de Strindberg. Anders Ek había estado enfermo unas semanas, pero ya se encontraba, según su propio testimonio, completamente recuperado.

Durante los inesperados días libres la novelista Ulla Isaksson, la directora Gunnel Lindblom y yo habíamos trabajado en el guión de *La plaza del Paraíso*, basado en una novela de Ulla. Mi productora, Cinematograph, iba a producir la película y el rodaje iba a empezar en mayo. Todos estábamos completamente enfrascados en los preparativos, la firma de contratos, la localización. Acababa de terminar mi serie de televisión *Cara a cara... al desnudo*. La versión cinematográfica se iba a proyectar el fin de semana para unos financieros norteamericanos venidos para tal fin. Unos meses antes había terminado el guión de *El huevo de la serpiente*, que iba a producir Dino De Laurentiis.

Había empezado a orientarme, lentamente y con ciertas dudas, hacia Estados Unidos. La razón era obviamente la de

disponer de más recursos para mí y para Cinematograph. La posibilidad de poder producir películas de calidad, dirigidas por otros, aumentaba drásticamente con dinero norteamericano. A mí me encantaba hacer de productor, un papel que, pensándolo ahora, no creo que interpretase especialmente bien. Cinematograph descansaba, sin embargo, sobre dos columnas de acero que además eran íntimos amigos y colaboradores míos desde hacía años: Lars-Owe Carlberg (la colaboración empezó en 1953 con *Noche de circo*) llevaba nuestra considerable administración y Katinka Faragó (*Una lección de amor*, 1954) se ocupaba de nuestras producciones cada día más numerosas. Habíamos alquilado la última planta de una hermosa casa del siglo XVIII donde tenía sus locales la productora Sandrew. Allí habíamos instalado una espaciosa oficina con sala de proyección, varias salas de montaje, cocina y una atmósfera hogareña.

Durante unos meses habíamos recibido la visita de dos corteses y calmosos señores de la Administración Tributaria Nacional. Les habíamos hecho sitio en uno de los despachos ocasionalmente vacíos y se dedicaban a repasar nuestra contabilidad. Habían expresado también el deseo de repasar las cuentas de Personafilm, mi empresa suiza. Inmediatamente pedimos los libros y los pusimos a disposición de ambos señores.

Hemos empezado pues el ensayo de *La danza de la muerte* a las diez y media, como de costumbre. Estamos Anders Ek, Margaretha Krook, Jan-Olof Strandberg, el ayudante de dirección, el apuntador, el traspunte y yo. Nos encontramos en una sala de ensayo luminosa y acogedora en el último piso del Dramaten. El trabajo se desarrolla de una manera distendida y lúdica, como ocurre casi siempre en los primeros días de ensayos. La puerta se abre y entra Margot Wirstrom, secretaria del jefe del teatro. Me dice que

debo ir inmediatamente a su despacho, donde me esperan dos policías para hablar conmigo. Le contesto que tal vez podrían tomarse una taza de café y que nos podríamos ver a la hora de la comida. Margot Wirstrom dice que quieren hablar conmigo inmediatamente. Le pregunto de qué se trata pero Margot no lo sabe. Nos reímos asombrados y les digo a los actores que sigan ensayando y que nos veremos a la una y media, después de la comida.

Margot y yo bajamos a su despacho, que está pegado al del jefe del teatro. Allí hay un hombre sentado, con abrigo oscuro. Se levanta, me da la mano y dice su nombre. Le pregunto qué ocurre, a qué se deben las prisas. Desvía la mirada y me dice que es lo de esos asuntos de impuestos y que tengo que acompañarlo a un interrogatorio. Lo miro como alucinado y digo —lo que es cierto— que no entiendo nada. Entonces me acuerdo de que la gente en mi situación (en las películas norteamericanas) suele llamar a su abogado. Le digo que mi abogado tiene que estar presente indefectiblemente en ese interrogatorio, que quiero telefonear a mi abogado. El policía sigue mirando a un lado y dice que es imposible, ya que el abogado también está mezclado en el asunto y ya se lo han llevado para interrogarle. Pregunto desamparado si puedo ir a mi despacho a coger mi abrigo. «Entonces vamos juntos», dice el policía. Y así vamos. Camino de mi despacho nos cruzamos con algunas personas que miran sorprendidas al personaje ajeno a la Casa que me sigue pisándome los talones. En el pasillo donde están los despachos de los directores me cruzo con un colega. «¿No tienes ensayo?», me dice sorprendido.

«Me acaba de pillar la policía», le digo. Mi colega se echa a reír.

Cuando me pongo el abrigo, me da un violento retortijón y digo que tengo que cagar. El policía inspecciona el retrete

y me prohíbe cerrar la puerta. Los retortijones me presionan y cago mucho y sonoramente. El policía se ha sentado fuera junto a la puerta entreabierta.

Por fin estamos preparados para salir del teatro. Me encuentro mal y lamento para mis adentros carecer de talento para desmayarme. Nos cruzamos con actores y personal del teatro que van al restaurante a comer. Los saludo pálido. En la centralita veo una cara de niña curiosa.

Salimos a la Nybrogatan. Se acerca otro policía y saluda. Ha estado apostado en la esquina de Nybrogatan y Almlövsgatan para, según sus propias palabras, impedir que yo pudiese escapar.

El detective fiscal Kent Karlsson (o su colega, nunca llegué a distinguir a ambos señores, los dos eran regordetes, llevaban camisas floreadas, tenían la piel llena de impurezas y las uñas sucias) ha aparcado su coche delante del teatro. Subimos y nos vamos. Voy sentado en el asiento de atrás entre los policías. El detective fiscal (o su colega) conduce. Uno de los policías es un buen hombre, habla, se ríe, cuenta chistes. Le pregunto si no podría callarse. Me contesta, un poco dolido, que lo hacía para descargar el ambiente.

Evasión de impuestos

Peter Cowie Cuarenta minutos después de que Bergman se hubiera alejado del teatro en su coche, llamó el primer periódico pidiendo datos. Bergman fue retenido para ser interrogado durante tres horas antes de que le permitieran regresar —escoltado— a su apartamento de Karlaplan. Allí confiscaron temporalmente su pasaporte y la policía se llevó otros documentos personales. El abogado de Bergman, Sven Harald Bauer, tuvo que entregar también su pasaporte y tuvo que permitir que las autoridades registraran sus

oficinas en busca de documentos relacionados con el «caso» Bergman.

¿De qué se acusaba exactamente a Bergman?

En 1967, para financiar las producciones que pudiera emprender fuera de Suecia, se le había recomendado a Bergman que estableciera una empresa en Suiza. Esto no tenía nada de ilegal: Persona AG se había establecido con la aprobación del Banco de Suecia; Bauer había sido escrupuloso en ocuparse de cosas tan esenciales. Cuando fracasaron los planes para hacer una película con Fellini, y después una serie sobre Jesús con la RAI (la cadena de televisión italiana), Bergman liquidó Persona AG y transfirió unos 600 000 dólares a Suecia, pagando inmediatamente el 10% de impuestos sobre plusvalías.

Un diligente inspector fiscal, Kent Karlsson, llegó a la conclusión de que Bergman debería haber pagado varios cientos de miles de coronas de impuesto sobre la renta. Karlsson sostenía que Bergman había utilizado Persona AG como tapadera para evitar pagar impuestos en su propio país, mientras que Bergman sostenía que había intentado acumular capital para proyectos cinematográficos.

¿La pena? Una enorme multa o un máximo de dos años de cárcel.

Bergman no era la única persona amenazada. Las autoridades fiscales suecas habían iniciado una inspección de cinco importantes actores y actrices suecos, al sospechar que la empresa suiza de Bergman les había pagado parte de sus honorarios directamente a cuentas en Liechtenstein y en las Bahamas para evadir los impuestos suecos. Bibi Andersson fue retenida por la policía durante más de 24 horas. Protestó enérgicamente, afirmando que su joven hija estaría preocupada por su paradero. Pero fue tratada con desprecio, como si fuera culpable de delitos fiscales incluso

antes de ser siquiera imputada. Se le confiscó el sujetador, para evitar que «intentara hacerse daño».

Tres días después de su encuentro con la policía, Bergman se vino abajo. Su esposa y sus amigos lo ingresaron en una habitación del hospital Karolinska. Oficialmente, su trastorno fue descrito como una «crisis nerviosa». Los truculentos detalles de la detención y hospitalización de Bergman llegaron a las primeras planas de los periódicos de todo el mundo. La prensa sueca mostraba mayor división de opiniones.

El 24 de marzo, Bergman y su abogado fueron absueltos de todos los cargos y acusaciones en su contra, pero las autoridades fiscales, dolidas por su derrota, iniciaron una nueva ronda de inspecciones. Se centraron en el año 1974 y afirmaron que Bergman estaba sujeto a doble imposición. Se le exigió que pagara impuestos *dos veces* —con tipos impositivos del 85% y del 45%— sobre unos 2,5 millones de coronas (bastante más de 500 000 dólares).

La razón de que hubiera tanto dinero rodando por los cofres de Cinematograph era simplemente que *Gritos y susurros* y después *Secretos de un matrimonio* habían resultado más lucrativas de lo que Bergman jamás había soñado. En lugar de retirar el dinero para su propio beneficio, Bergman y sus colegas de Cinematograph lo reinvirtieron en producción como parte de su política de ofrecer trabajo a los colaboradores independientes durante los intervalos entre sus propias producciones.

Los inspectores fiscales, confiando en su victoria final, le hicieron entonces una oferta a Bergman que pensaban que no podría rechazar. Si aceptaba pagar los impuestos que habían reclamado originalmente en enero, no gravarían a Cinematograph como habían amenazado.

Incluso los amigos de Bergman se quedaron pasmados cuando abrieron su ejemplar del *Expressen*, el vespertino

más grande de Escandinavia, el 22 de abril y hallaron un largo artículo de Bergman titulado «Ahora me voy de Suecia». En el texto atacaba a algunos de sus verdugos fiscales dando nombres, declarando con satisfacción que no se sometería a un acuerdo turbio. Si se le declaraba culpable de evasión de impuestos, pagaría sus deudas hasta el último céntimo. Pero el tenor del artículo no dejaba duda alguna de que Bergman consideraba el exilio como el único medio de salvar su cordura creativa y de oponerse a lo que denominó «una clase especial de burocracia, que crece como un cáncer galopante».

Exilio voluntario

Peter Cowie *El día anterior, 21 de abril de 1976, Bergman y su esposa, Ingrid, volaron de Estocolmo a París, descansando la primera noche en un hotel, y después con amigos. Las semanas siguientes hicieron comprender a Bergman los aspectos más ingratos del exilio. Un breve viaje a Hollywood (por invitación de Dino De Laurentiis, quien estaba montando El huevo de la serpiente, y de Paul Kohner, agente de Bergman desde hacía muchos años) ofreció pocos resultados en cuanto a planes concretos. Él e Ingrid visitaron Nueva York, Berlín, Copenhague, Oslo y finalmente Múnich para iniciar el rodaje de El huevo de la serpiente. Kurt Meisel, director del Residenztheater, invitó a Bergman a una reunión. «Tuvimos un maravilloso contacto humano, y sentí que tenía que relacionarme con el teatro.»*

Los Bergman encontraron un piso en Titurelstrasse, en un moderno bloque con vistas a los Alpes en la distancia. Lo amueblaron al estilo escandinavo.

Ingmar Bergman El Residenztheater [era] la versión bávara del Dramaten: tres escenarios, el mismo número de empleados, la misma financiación estatal, el mismo número

de producciones. Puse en escena 11 obras allí; tuve una serie de experiencias importantes y cometí un número algo mayor de errores estúpidos.

Se trabaja duro. Se producen ocho obras en el escenario principal, cuatro en el escenario auxiliar y un número variable en el escenario experimental. Hay funciones todos los días de la semana, no hay día de descanso, y se ensaya seis días por semana (tardes incluidas). El grado de profesionalidad es extremadamente alto.

Cuando llegué a Múnich, creía que sabía hablar alemán razonablemente bien. Me vi obligado a cambiar de idea. La primera vez que me enfrenté con este problema fue en la lectura de *El sueño* de Strindberg. Había 44 grandes actores y actrices. Estaban llenos de expectación y no carecían de buena voluntad. No tiene sentido fingir que yo fuera otra cosa que un fracaso: tartamudeaba, se me olvidaban palabras, mezclaba los artículos y la sintaxis, me ruboricé, sudé y pensé que si sobrevivía a eso podría hacer cualquier cosa.

El hecho de que algunas de mis mejores producciones fueran concebidas en Múnich a pesar de esta desventaja tiene que ver más con la sensibilidad, aguda percepción y paciencia de los actores alemanes que con el espantoso galimatías que yo emitía. A mi edad ya no se puede aprender un nuevo idioma. Se las arregla uno con restos y con conquistas transitorias.

Peter Cowie *El 28 de noviembre de 1979, el abogado de Bergman anunció que la disputa con el gobierno había terminado. El Tribunal Supremo Administrativo corroboró una resolución de un tribunal de primera instancia que establecía que Cinematograph solo tenía que pagar 150 000 coronas de impuestos atrasados: apenas el 7% de la demanda original. El gobierno sueco tuvo que pagar las*

enormes costas judiciales de la causa, que ascendían a casi 2 millones de coronas, o medio millón de dólares.

Mucho antes de esa fecha, Bergman había regresado a Suecia en todo menos nominalmente, pues pasaba los veranos en Fårö y se reunía con sus amigos y asociados en Estocolmo.

El huevo de la serpiente

Ormens ägg (1977)

Culpabilidad y aislamiento

Peter Cowie *La película se desarrolla durante una sola semana, del 3 al 11 de noviembre de 1923, durante la cual el valor del marco alemán se redujo prácticamente a cero. Un acróbata judío sin trabajo, Abel Rosenberg (David Carradine), regresa borracho a su desvencijada pensión y se encuentra el cadáver de su hermano, Max. Denuncia el suicidio a la policía y se ve arrastrado a una espiral de miedo e intriga. Sin un céntimo, es invitado a cenar por un empresario circense. Después localiza a Manuela (Liv Ullmann), la esposa separada de Max, en el cabaré donde actúa*.

Pronto Abel está en manos del comisario de policía (Gert Froebe), quien le muestra los cuerpos de varias víctimas de asesinato. Trastornado, Abel enloquece, es detenido y —tras un intervalo— es puesto el libertad. Él y Manuela reciben una oferta de trabajo de la satánica figura de Hans Vergérus (Heinz Bennent), un científico desquiciado y voyeur, que experimenta con seres humanos. Tras sobrevivir al trauma del experimento de Vergérus, Abel recibe una propuesta para trabajar en un circo, pero en cambio escapa hacia la multitud y desaparece.

Ingmar Bergman En el inicio de la planificación quería usar la vieja idea de los dos trapecistas que se han venido abajo porque ha muerto el tercero. Se han quedado en una ciudad amenazada por la guerra. Su decadencia progresiva se intercalaría con la destrucción de la ciudad. Este tema, que subyace tanto en *El silencio* como en *El rito*, es lo suficientemente fuerte como para aguantar una tercera película. Pero una primera elección desafortunada durante la planificación del guión hace que me pierda.

Estamos a principios de 1975. Durante el verano había leído la biografía de Adolf Hitler, de Joachim Fest. De ella recojo un pasaje en el diario de trabajo:

«La inflación le daba a la realidad rasgos puramente grotescos y aplastó no solo los motivos de la gente para apoyar el orden establecido sino también su sentimiento de lo duradero en general y los acostumbró a vivir en un ambiente de lo imposible. Fue el derrumbe de todo un mundo con sus conceptos, normas y moral. Los efectos fueron incalculables».

Por eso esta película tiene que configurarse entre las sombras y la realidad de las sombras. Esto es la condenación y hace frío en el infierno porque no hay nada con que encender fuego y es noviembre de 1923 y el dinero se cuenta al peso y todo está patas arriba.

Todavía no me había afectado la manifestación de falta de normas que implicó el asunto de los impuestos. Pero las líneas sobre el derrumbe alemán estimulaban mi creatividad. El equilibrio entre caos y orden, tan difícilmente manejable, siempre me ha fascinado. La tensión de los últimos dramas de Shakespeare radica, entre otras cosas, precisamente ahí, en la ruptura entre un mundo de orden, con sus leyes éticas y normas sociales, y el derrumbe total. Un caos irresistible que de pronto irrumpe en la realidad regulada y la destruye.

Pero, sin saberlo, llevo ya el fracaso en el equipaje. Porque intento combinar el tema de los dos artistas en la ciudad amenazada con el tema de Vergérus, el del mirón.

Se me ocurrió ya en 1966. Empecé a escribir algo que no sabía lo que quería ser:

«Ha empezado a estudiar las caras de las personas y sus reacciones cuando son colocadas ante vivencias sintéticas. Empieza bastante inocentemente: proyecta películas que él ha filmado. Un día toma imágenes de una persona que se suicida. Después filma a una persona a la que mata. Muestra a una mujer que es objeto de una brutal provocación sexual. Finalmente lleva a cabo una creación: saca a un hombre de un manicomio. Amnesia aguda o algo así. Y le coloca una mujer a su lado. Empiezan a acomodarse en el pequeño espacio que les ha puesto a su disposición. Empiezan a vivir juntos y quizá a amarse. Anota esto con odio y celos y empieza a mezclarse en sus actividades y a manipularlas y crea sospechas y agresiones entre ellos. Los va quebrando poco a poco hasta que finalmente se aniquilan mutuamente. Entonces no tiene elección. Decide estudiarse. Dirige la cámara hacia sí mismo, toma un veneno doloroso y va anotando su paulatina declinación».

Ahí hay realmente una película entera. Después, una y otra vez, he vuelto a ese tema: en *Amor sin amante*, que no filmé, y en *Finn Konfusenfej*, que ni siquiera terminé de escribir.

Pero la desgracia de *El huevo de la serpiente* es que el motivo del mirón es completamente incompatible con la historia de los dos artistas.

Una cuerda floja emocional

Peter Cowie *David Carradine, quien acababa de terminar el rodaje de la biografía cinematográfica de Woody Guthrie*

Con destino a la gloria bajo la dirección de Hal Ashby, recibió el papel de Abel Rosenberg.

David Carradine Me habían conmovido muchísimo algunas de las películas de Bergman, pero nunca se me había pasado por la cabeza que podría salir algún día en una. Decidí aceptar la oferta sin leer antes el manuscrito.

Ingmar lo hace todo a su modo. Su punto de partida es él mismo, su propio pasado. A veces me cogía de la mano y me guiaba por el plato. Me llamaba «Pequeño David» o «Hermanito». Eras más que un simple actor.

El primer día, Ingmar repasó la escena en la que encuentro a mi hermano, que se ha suicidado. Le pregunté qué quería que yo expresara. Me encerró en un armario para darme una idea del modo de encarar la escena. Mientras estaba sentado allí, me di cuenta de que realmente estaba haciendo una película de Bergman.

Sven Nykvist Lo que más me llamó la atención fue que el trabajo en el plato no se resintiera más del exilio de Ingmar. Los preparativos eran más difíciles, ya que Ingmar no estaba rodeado de su equipo habitual, pero tan pronto como empezamos a rodar, Ingmar volvió a su antiguo ser: centrado, dinámico y exigente.

El entorno alemán no le molestaba; un estudio es un estudio, solo un poco más grande. Tuvo cierta importancia que yo estuviera acostumbrado a Bavaria Studios por mis películas alemanas. Incluso tenía un equipo de cámara con electricistas que consideraba como propio.

La película se rodó en color entre noviembre de 1976 y febrero de 1977. Fue la producción más grande de Ingmar hasta la fecha, en cuanto a su alcance. Reconstruimos, por ejemplo, una calle entera del Berlín de la década de 1920 en el patio. Todavía existe como una atracción turística, llamada Bergmanstrasse. Fassbinder la utilizó en su drama televisivo *Berlin Alexanderplatz*.

Jan Morris Probablemente se han escrito más tonterías pretenciosas acerca de Bergman que acerca de ningún otro artista vivo, y la adulación le rodea inevitablemente en Bavaria Film Studios.

Sin embargo, no hay que mirarle dos veces para ver que Bergman está genuinamente preocupado, no de la fama ni de la adulación, sino de su arte. Allí está ahora, con el cinturón abrochado, en su asiento de la grúa de la cámara detrás de Nykvist, y cuando ambos debaten acerca de una toma, como lo han hecho tantas veces a lo largo de los años, uno siente instantáneamente la realidad de la fuerza creativa, libre de culpa o pretensión. La acción se detiene, los actores esperan expectantes, y solo se escucha un reflexivo y tranquilo diálogo en sueco, hasta que se alcanza una decisión. El ayudante de dirección increpa de nuevo a sus extras por el megáfono, y la máquina de la imaginación de Bergman avanza una vez más.

Bergman sigue siendo un hombre intensamente reservado, casi retraído. Todas las tardes trabaja en la película en su piso de la ciudad, y con frecuencia, mucho antes de que comience el rodaje del día, se le puede ver merodeando meditabundo por el plato. El trabajo es muy difícil. Muchas veces rueda hasta mucho después del anochecer con un frío intenso, a veces con nieve y llovizna, y la factura es meticulosa. La mayor parte del equipo es alemán, y ningún detalle queda desatendido, ni un solo momento perdido: se rompe una ventana, y al instante el cristalero está allí; el número de modelo de un automóvil resulta ser anacrónico, y en un santiamén se ha eliminado. Bergman, según concuerdan todos sus operarios, es un artesano extraordinariamente sosegado, que controla todas las facetas de su tarea; y este mando ubicuo, que tiende a la autocracia, tal vez se adapte al temperamento de Múnich y le confiera a la creación de *El huevo de la serpiente* su

intensa y metódica atmósfera, similar a la realización de un experimento arcano.

«En mis sueños, he estado con frecuencia en Berlín. No en el Berlín real, sino en un decorado escénico, una ciudad ilimitada e incómoda de edificios monumentales, campanarios y estatuas ennegrecidos por el humo. Vago por el flujo incesante del tráfico, todo es ajeno y, sin embargo, familiar. Siento terror y deleite...»

—IB *Linterna mágica* (1987)

Hacia el abismo

Bernard Weinraub Se le preguntó al señor Bergman, quien ha tratado los temas de la culpa y el mal, si vivir en Múnich, antiguo bastión del nazismo, no evocaba de algún modo ansiedades personales.

Ingmar Bergman Lo que ocurrió en Alemania durante la guerra podría haber ocurrido en cualquier lugar; podrían haber sido los franceses, o los italianos, o los suecos.

La gente habla mucho de las características nacionales. Los alemanes son así, los japoneses son de ese modo, los estadounidenses son de aquella manera. Tonterías. El escritor alemán Georg Büchner dijo algo maravilloso, algo en lo que yo creo: «El hombre es un abismo, y me produce vértigo asomarme a él».

Por todo el mundo, le aseguro que siento una ansiedad entre la gente, siento que estamos todos al final de algo. No es solo Múnich, es París, Nueva York, Los Ángeles, Londres. Todos vivimos ahora con una especie de culpa y aislamiento.

Es lo que ocurrió en la Segunda Guerra Mundial. Es lo que ocurre ahora, gentes que se mueren de hambre en el Tercer Mundo, gente que combate por la religión, matando niños,

torturándose unos a otros. Los vemos en televisión todos los días. Tratamos de reprimirlo, borrarlo. Pero estoy seguro de que en algún lugar lo llevamos con nosotros.

Bernard Weinraub Aunque el señor Bergman sostiene que el nazismo podía haber surgido en cualquier lugar, el director está rodando *El huevo de la serpiente* en Alemania porque la película trata de recrear, sobre un trasfondo realista, los acontecimientos que engendraron a Hitler.

Ingmar Bergman Hace mucho tiempo que me interesa esto, la semana del 3 al 11 de noviembre, cuando Hitler intentó dar un golpe de estado y fue a la cárcel y escribió *Mein Kampf*, la semana que la divisa dejó de existir. Es fascinante cuando una divisa deja de existir: la gente pierde su hogar y sus pertenencias y deseos, porque ya no tienen más opciones. Ya no hay fondo, y el abismo está debajo.

Saludable

Ingmar Bergman La dolorosa comprensión de un sólido fracaso me llega mucho después. Incluso me mantuve insensible a una crítica bastante tibia. Estaba drogado por la masiva ayuda de las fuerzas del alma. No me di cuenta de la gravedad de mi fracaso hasta que mi existencia empezó a entrar en un ritmo más tranquilo.

El huevo de la serpiente es un cuento de hadas muy bueno y evocador; si no hubiera dicho *Berlín* y *nazismo* habría funcionado extremadamente bien. Debería haberme limitado al mismo anonimato que conseguí lograr con *El silencio*.

Sin embargo, no me arrepiento ni por un instante de haber hecho *El huevo de la serpiente*. Fue una experiencia saludable.

Sonata de otoño

Höstsonaten (1978)

Su odio se consolida

Ingmar Bergman «La noche de la absolución, cuando no puedo dormir a pesar de los somníferos, se me ocurre que quiero hacer una película sobre el tema madre-hija, hija-madre, en la que tengo que tener a Ingrid Bergman y a Liv Ullmann en los dos papeles y solo a ellas. Tal vez haya sitio para un tercer personaje.

»Más o menos sería así: Helena [en realidad Eva en el filme; Helena es el nombre de su hermana discapacitada], que no es ni mucho menos la bella Helena, tiene 35 años y está casada con un bondadoso pastor que se llama Viktor. Habitan en la casa parroquial, cerca de la iglesia, y viven tranquilamente siguiendo el ritmo de la parroquia y de las estaciones del año desde que falleció su hijo pequeño de una enfermedad inexplicable. Tenía seis años cuando murió y se llamaba Erik. La madre de Helena es una eminente pianista que viaja por el mundo y que ahora va a venir a hacer la visita anual a su hija. Mejor dicho, ahora lleva varios años sin haber estado allí, así que hay un gran revuelo en la casa parroquial y muchos alegres preparativos y una expectación sincera pero inquieta. Helena ha esperado intensamente este encuentro con su madre. Ella también toca el piano y su madre suele darle clases. Alegría general

y sincera ante este encuentro que tanto madre como hija han esperado con inquietud y ansias. La madre está de un humor espléndido. Por lo menos consigue fingir este espléndido humor. Encuentra todo arreglado a la perfección, incluso la usual plancha de madera (para la espalda) está colocada en la cama de la habitación de huéspedes. Ha traído dulces de Suiza, etc.

»Suena el toque de ángelus y entonces Helena quiere ir al cementerio, a la tumba de Erik. Lo hace todos los sábados. Cuenta que Erik viene a visitarla a veces, y que puede sentir sus pequeñas y delicadas caricias. La madre encuentra esta insistencia en el recuerdo del hijo muerto inquietante, e intenta, con palabras suaves, hacer comprender a Helena que ella y Viktor deben adoptar o tener otro hijo. Después Helena va a interpretar algo para su madre, la cual la elogia mucho, pero, para mayor seguridad, toca la pieza otra vez. De esa manera aplasta, suave pero eficazmente, la modesta interpretación de su hija.

»El segundo acto empieza con el insomnio de la madre. Toma sus pastillas, lee sus libros, hace sus conjuros, pero a pesar de ello no puede dormir. Finalmente se levanta y va al cuarto de estar. Helena la oye y es entonces cuando caen las máscaras. Las dos mujeres hablan de sus relaciones. Helena por primera vez se atreve a decir la verdad. La madre queda extremadamente afligida cuando sale a la luz todo ese odio y todo ese desprecio.

»Entonces le llega el turno a la madre de hablar de sí misma, de su amargura, su hastío, su desesperanza, su soledad. Habla de los hombres de su vida, de su indiferencia, de su humillante caza de otras mujeres. Pero la escena va más allá: *finalmente la hija logra dar a luz a la madre*. Luego se unen durante unos instantes en una simbiosis total.

»Sin embargo, a la mañana siguiente la madre se va. No puede soportar la calma ni ese nuevo sentimiento desnudo. Se las arregla para que alguien le mande un telegrama diciendo que tiene que volver de inmediato. Helena oye la conversación. Es domingo y la madre se ha marchado, y Helena va a ir a la iglesia a escuchar el sermón de su marido».

En lugar de dos personas fueron cuatro. Que Helena dé a luz a la madre era una idea difícil que desgraciadamente abandoné. Los personajes de las películas siguen sus propios caminos. Antes trataba de dominarlos y obligarlos, pero con los años me fui haciendo más sensato y aprendí a dejarlos comportarse como quisiesen. El resultado fue que el odio se hizo muy firme: la hija nunca podrá perdonar a la madre. La madre nunca podrá perdonar a la hija. El perdón está en la hija enferma.

Se esconde algo misterioso en la frase «la hija da a luz a la madre». Allí hay un sentimiento que no tuve fuerzas de llevar hasta el final. Superficialmente la película terminada se parece al borrador, pero no es así en absoluto.

Taladro y, una de dos, o se parte el taladro o no me atrevo a taladrar a suficiente profundidad. O no tengo fuerzas, o no comprendo que tengo que seguir taladrando. Entonces saco el taladro y no doy ese vertiginoso paso. Saco el taladro y me declaro satisfecho. Es un síntoma infalible de agotamiento creativo. Y, además, muy peligroso ya que no duele.

El guión

Ingrid Bergman El guión que me envió me dejó atónita. Tenía volumen suficiente para rodar un filme de seis horas de duración. Me gustó la idea básica del argumento —nunca lo discutí—, pero aquello era demasiado largo. Le telefoneé.

—Escribo todo lo que pasa por mi mente —me explicó—. Desde luego, lo reduciremos. Venga este verano a mi isla y podremos hablar sobre ello.

Estuve conforme, aunque algo intranquila. Las vacaciones perfectas en Suecia consisten en alejarse del resto de la humanidad y regresar diciendo: «Han sido maravillosas. Durante ellas no he visto una casa ni una sola persona». Mis hijos nunca han entendido esta afición sueca, casi maníaca, a la soledad. En Italia, cuantos más tanto mejor.

Fårö, la isla de Ingmar, es mucho más grande que Danholmen, la de Lars. Plana, con árboles, corderos, una iglesia y colmados-droguerías, se va en auto de una casa a otra. La base naval se halla próxima a la vivienda de Ingmar, que me esperaba con su coche en el aeropuerto.

Ingmar Bergman Ful al aeropuerto a recibir a Ingrid. Apenas había arrancado y cambiado de marcha, cuando me dijo:

—Ingmar, no me gusta esta cosa, aquella y la de más allá que constan en el guión. ¿Por qué la madre habla de esa manera? Se expresa de forma brutal.

—Lo exige el argumento —contesté—. Es su manera de expresarse.

Estuvimos callados unos minutos. Reconozco que me sorprendió que arremetiera tan pronto con sus críticas.

—Antes de que empecemos a trabajar juntos, debe saber una cosa, Ingmar —advirtió Ingrid—. Hablo primero y pienso después.

Reflexioné que era una confesión notable y poco corriente. Se convirtió en la clave de nuestras relaciones, pues sus reacciones espontáneas —incluso si carecían de tacto— traducían su carácter. Hay que escuchar todo lo que expresa. A simple vista, al principio, puede considerarse ilógico, y aun estúpido; pero no resulta así. Hay que atender.

Su reacción inmediata tiene mucha importancia.

Ingrid Bergman Mientras me llevaba en su coche desde el aeropuerto, conté a Ingmar que Roberto no me había dejado trabajar con otros directores, exceptuado Jean Renoir, y que la última vez que le vi acoplé valor para comunicarle que trabajaría con él.

Añadí que había estado a punto de taparme las orejas para mitigar el estallido de Roberto. Pero vi, con asombro, que se le llenaban los ojos de lágrimas.

—¡Qué perfecto y acertado! —me dijo—. Pero debe trabajar en sueco.

Se alegró mucho al saber que tal era nuestra intención.

Al referir la anécdota, miré a Ingmar y descubrí que el llanto le cegaba hasta el extremo de que frenó el automóvil. Roberto y él tenían muchos rasgos semejantes. Estoy segura de que se hubieran entendido muy bien si hubiesen llegado a conocerse.

Conocí a la esposa de Ingmar, asimismo llamada Ingrid, de suerte que hubo dos Ingrid Bergman en la cena. Nos citamos a las diez y media del día siguiente. Madrugué, nadé en la piscina, paseé por el bosque, admiré el paisaje, llegué al estudio de Ingmar a las diez y media en punto y abrí el guión.

—¿Cómo puede estar una madre separada de sus hijos durante siete años? —pregunté.

Ingmar lanzó una carcajada.

—Me alegro de que no empiece por la primera página —dijo.

Sin bromas

Ingmar Bergman Los actores y yo nos reunimos en las oficinas de Cinematograph situadas en el último piso de la hermosa casa antigua. Íbamos a leer el guión de *Sonata de*

otoño juntos. Ingrid Bergman leyó su papel con voz estentórea, haciendo gestos y muecas. Lo traía todo preparado y decidido, bien ensayado ante el espejo. Fue un choque. A mí me entró dolor de cabeza y la *script-girl* salió al rellano y se echó a llorar horrorizada: nadie había oído una entonación tan falsa desde los años treinta. La estrella había hecho tachaduras por su cuenta y se negaba a utilizar tacos.

Explicó que la historia era bastante aburrida y que debería animarse con algunas cosas divertidas. «¿Por qué eres tan aburrido cuando escribes, Ingmar? Cuando quieres puedes ser bastante divertido». Oyó el preludio de Chopin que constituye la culminación de la primera parte de la película. Primero lo toca la hija y luego la madre: «Dios mío, y esta pieza tan aburrida vamos a tocarla *dos veces*. Pero, Ingmar, tú no estás bien *de la cabeza*, el público se va a dormir, por lo menos podías haber buscado algo *bonito* y un poco más corto, eso será demasiado *aburrido*, me voy a morir de bostezar».

Ingrid Bergman interpreta a una pianista famosa. Todos los pianistas, excepto posiblemente Rubinstein, han tenido dolor de espalda. Un pianista que tiene dolor de espalda se suele tumbar en el suelo cuan largo es. Yo quería que Ingrid se tumbase en el suelo en una de las disputas. Se echó a reír: «Querido Ingmar, estás absolutamente loco. Pero ¡si es una escena seria! Cómo voy a interpretar *tumbada en el suelo* una escena seria. Sería ridículo. El público se va a *reír...* Claro que no hay demasiadas ocasiones de reír en una historia tan lamentable, pero ¿por qué tienes que llevar *necesariamente* a la gente a reírse en un momento tan inadecuado?, ¿puedes explicármelo?».

Nuestra aventurada filmación se inició bajo inquietantes auspicios.

Ingrid Bergman Ingmar estaba convencido de que todo dependía del amor: de la presencia y falta de amor, de las

mentiras y distorsiones amorosas, del amor como nuestra única oportunidad de sobrevivir. Admití que tenía razón. Hasta cierto extremo. No obstante, le advertí:

—Olga, el guión es muy deprimente. Tengo tres hijas en la vida real y *discutimos* de vez en cuando, pero… ¡esto! ¿Por qué no introducimos alguna broma de tarde en tarde?

—No, nada de bromas —contestó Ingmar—. No filmaré la historia de usted, sino la de Charlotte, pianista célebre en todo el mundo.

—Pero ¡siete años sin ver a sus hijas!… Y una de ellas paralítica y casi agonizante. Resulta increíble.

Liv y yo le tomamos el pelo como madres.

—Ingmar, sus conocidos deben de ser monstruos —dije. Fue inútil. No le sacamos de sus trece.

Liv Ullmann Había trabajado en 12 películas con Ingmar Bergman y me sentí muy complacida cuando me telefoneó: «Espero conseguir que Ingrid Bergman colabore con nosotros». Pensó que resultaría bien combinar a Ingrid conmigo, ya que había muchas semejanzas entre las dos. Ingmar busca también similitudes entre él y sus artistas, pues hemos de proyectar gran parte de su personalidad. Yo anhelaba conocer personalmente a Ingrid e interpretar con ella, puesto que creía conocerla, como casi todo el mundo. Había leído cuanto le concernía, e incluso en determinado momento de mi existencia, cuando escandalicé por tener un hijo de Ingmar fuera del matrimonio, establecieron analogías entre las dos. Noruega, donde nací, estaba entonces chapada a la antigua y los sacerdotes me condenaron en la televisión. No encontré a uno dispuesto a bautizar a mi niña hasta que tuvo tres años de edad.

Fue una experiencia importante conocer a Ingrid. Pensé que quien había sufrido tantas pruebas estaría llena de rencores y, por ser estrella de Hollywood, de sentimentalismos. En cambio, resultó ser la mujer más

directa que he encontrado en mi vida, y lo manifiesto con la mano en el corazón.

Al principio hubo muchas «peleas» entre ella e Ingmar, porque este está muy acostumbrado a mí y a los componentes de su compañía. Sostenemos diálogos sin palabras, y le entendemos con una sola mirada. Pero Ingrid, con su sinceridad peculiar, se puso a criticar el guión desde el principio: «Oiga, hablamos demasiado. Debemos eliminar parte de la conversación. ¿Cree que esa mujer diría todo esto? Yo me niego». Y al acabar la lectura, todo el equipo, que tan bien conocemos a Ingmar, casi nos habíamos escondido debajo de la mesa. Imaginamos que sería el primer y último día de la película. Me acuerdo de que pasé a otra habitación para llorar mi pena de que finalizase de aquella manera. Ingmar no estaba habituado a aquello e Ingrid, si era tan sincera y esperaba una contestación, también se disgustaría. Me apenaba por los dos, pero sobre todo por Ingmar, cuya vulnerabilidad sobre lo que ha escrito conozco sobradamente. A menudo piensa: «¿Será una tontería?». Y sialguien le confirma que lo es, se queda destrozado. Estaba, pues, llorando cuando entró Ingmar con la apariencia de un perro expuesto a la lluvia y el viento. «No sé qué hacer —suspiró—. ¿Es malo el guión?». Respondí: «No lo es, e Ingrid no cree que lo sea. No está acostumbrada a tu lenguaje, como tampoco lo estás tú al suyo. Pero quizá lleguéis a acostumbraros el uno al otro».

«Hay una especie de placer sensual en conocer tu oficio».

—en: *Ögats glädje* (1995), de Mikael Timm

Intensa intimidad

Ingrid Bergman Tuvimos dificultades desde el principio.

Empezamos la filmación en el último tercio de 1977. Había solo 15 personas en la compañía que rodaba *Sonata de otoño*, en los estudios de Oslo, y sus dos terceras partes eran mujeres. Ingmar me explicó que le parecían más eficientes y menos histéricas que los hombres. Con él hay mucha concentración, mucha intimidad, lo cual le permite crear la intensidad que busca y le convierte en un artista de su categoría. Apenas come, aparte de yogures, duerme poquísimo y está en tensión durante todo el rodaje.

Siempre que represento, aunque sea una mujer distinta de mí, debo entender el personaje que encarno. En *La visita del rencor*, por ejemplo, fui una mujer obsesionada por la venganza: el deseo de acabar con el hombre que la había destrozado. Mi carácter no reacciona a semejantes móviles, pero entendí lo que debía sentir. Se trataba de algo perfectamente posible; entendí su pasión y, por lo tanto, la representé. Pero no logro representar cosas que no intuyo, y en *Sonata de otoño* había muchas de ese tipo. Estaba paralizada.

—Existen personas distintas de usted —repetía Ingmar—. Interprete una clase diferente de madre. Métase en ella y actúe.

Ingmar Bergman Dije a Ingrid: «La madre, Charlotte, no resulta fácil. Tiene que descubrir sus funciones y realidades. Aquí me tiene para ayudarla y tal vez podamos animarla entre los dos». Me chocó que las cosas extrañas contra las que protestaba Ingrid fueran rasgos muy similares a los suyos. Llega a ser muy brutal a veces en sus opiniones, y Charlotte también lo era.

Ingrid Bergman ¡Siete años! —discutí—. ¿Siete años lejos de sus hijas? ¡Imposible!

Para que me callase, los redujo a cinco —aunque percibí que los siete habían reaparecido en el filme, una vez

acabado— e insistió: «Hay mujeres que abandonan a sus hijos de esa manera: no quieren que las molesten y se niegan a escuchar sus problemas. Tienen sus carreras, sus vidas, y cierran los ojos a lo demás. De eso trata esta película. Sobre esas».

No le importaba que mis amigos fueran por el mundo diciendo: «Me han contado que, por fin, te interpretas a ti misma».

Ingmar Bergman Había una escena en *Sonata de otoño*, la del enfrentamiento a medianoche, en que la madre salía totalmente derrotada. En su amargura, rogaba a la hija que había conseguido desquitarse: «No lo soporto más. Ayúdame, tócame. ¿No puedes amarme? ¿Por qué no procuras entender?». Lo decía sin expresión, con su esencia por completo desnuda. Y la ensayamos en Estocolmo antes de comenzar la filmación en Oslo. Liv y yo, cada uno por su parte, presentíamos que no se hallaba a gusto en aquella escena.

Empezamos el rodaje, pusimos la cámara en la situación debida y distribuimos las luces. Hicimos una pausa para tomar café. Yo estaba con Sven Nykvist cuando Ingrid apareció de pronto. Se detuvo delante de mí y exclamó con furia:

—¡Ingmar, tiene que explicarme esa escena! No puede abandonarme de este modo. Tiene que explicármela.

Estaba muy enfadada, enfadadísima.

No sé qué dije. No creo haber dicho algo importante, pero fue la rabia de Ingrid lo que reveló las expresiones y causas de la escena. Estoy absolutamente convencido de eso.

Liv Ullmann Hubo este increíble episodio, que ocurrió cuando hicimos *Sonata de otoño*:

Yo soy la hija y estoy culpando a mi madre de todo lo que soy en la vida. Tengo más de cuarenta años, y llega un momento en que ya no puedes culpar a tu madre. De algún

modo estás viviendo tu propia vida. Pero ella continúa culpando a su madre. Así que en esta escena la hija está culpando a su madre y yo tenía tres páginas de monólogo en las que le decía a la madre lo horrible que había sido: contempla la miseria de mi vida, y es todo culpa tuya. Y sigo y sigo y sigo toda la noche. Y por la mañana, Ingrid Bergman, que interpreta a la madre, tiene dos líneas: «Por favor, abrázame. Por favor, ámame». Y yo pensé que era precioso. Si yo tuviera que hacer eso, realmente haría llorar a la gente; lo haría tiernamente.

Así que dije todo mi texto, e Ingrid se quedó allí sentada, y yo hice el odio y la ira y todo. La cámara se volvió hacia Ingrid, y ella tenía que decir: «Por favor, abrázame. Por favor, ámame». Pero dijo: «No, no voy a decir eso. Quiero darle una bofetada y marcharme de la habitación».

Y fue increíble; nadie le había hablado así a Ingmar. Se puso rojo y dijo: «¡Ese es tu texto!».

«¡No lo voy a hacer!»

Así que empezaron a gritar y salieron del estudio. Nos miramos unos a otros y pensamos: «La película se va a acabar aquí». Oímos voces fuera, voces realmente altas: el genio y la actriz.

De repente se abre la puerta y entran y, por supuesto, él ha ganado; y él debía ganar, eran sus palabras. Pero ella, ella decía el texto… pero si te fijas, dice: «Por favor, abrázame. Por favor, ámame», pero su cara refleja a todas las mujeres que han pasado por la vida diciendo «Lo siento» y «¿Qué puedo hacer por usted?». Y tiene la cara de alguien que está harto de decir «Discúlpeme por estar vivo». Creo que fue magistral. Así que Ingmar consiguió lo que quería, consiguió el texto, pero también obtuvo una interpretación increíble.

Tiempo prestado

Ingmar Bergman Las empresas de seguros se negaron a hacerle un seguro a Ingrid Bergman porque había sido operada de cáncer. Cuando solo llevábamos una semana de rodaje nos comunicaron de Londres, adonde Ingrid había ido a hacerse un control de rutina, que habían encontrado más metástasis y que tenía que ir inmediatamente para hacerse otra operación y unas sesiones de radioterapia. Ella me explicó que antes pensaba terminar la película y luego preguntó imperturbable si sería posible concentrar su participación para ganar algunos días. De no serlo se quedaría el tiempo estipulado.

Ingrid siguió trabajando como si nada hubiese ocurrido. El zumbido de los primeros días se transformó en un frontal ataque profesional. Me acusó de falta de sinceridad y me obligó a hablar claro. Le dije lo que pensaba de verdad, reñimos y miramos los *rush* tal como ella deseaba.

Ingrid se enfrentó a su enfermedad con ira e impaciencia, pero su fuerte cuerpo iba siendo destruido, el mal corroía sus sentidos. En el plato se mostraba extraordinariamente disciplinada. Una vez manifestada su oposición, se plegaba casi siempre y encontraba un estímulo en el hecho de que fuese otro el que decidía. Una mañana se volvió violentamente y me dio una bofetada (¿en broma?) diciéndome que me iba a hacer trizas si no le explicaba en el acto cómo tenía que hacer la escena. Le contesté, furioso ante el sorpresivo ataque, que le había pedido cien veces que no hiciese nada y que son únicamente los malditos aficionados los que creen que tienen que estar haciendo algo en todo momento. Se burló, en broma pero con dureza, de mi fama de director de actores. Le contesté en el mismo tono compadeciendo a los directores que se habían visto obligados a trabajar con ella en sus días de poder. Seguimos lanzándonos lindezas de ese tipo, nos echamos a reír y

entramos en el plato, donde nos esperaban con cierta curiosidad. Ingrid se quedó inmóvil, los párpados se hincharon como en un llanto contenido, cayó la máscara rígida y la cámara captó el rostro de una persona que sufría.

Una tarde estábamos solos sentados detrás del decorado esperando que acabasen de iluminar la escena. Había una semipenumbra y estábamos cada uno en un extremo de un gastado sofá de cuero. Ingrid hizo un gesto muy raro en una actriz: se pasó la mano por la cara, varias veces. Luego respiró profundamente y me miró sin amabilidad y sin buscar contacto: «Tú sabes que estoy viviendo de prestado», se rió de repente. «On borrowed time».

Tan cerca, tan profundo

Ingrid Bergman Ingmar ama a los actores y actrices. Ha vivido toda su existencia en el teatro y los trata como a hijos suyos. Se preocupa de que sean felices. Y como director se presiente que sufre por ellos y con ellos. Lucha a su lado en cuanto se debaten en una escena difícil para ayudarlos. En sus ojos se lee: «Eso no estuvo bien. Haz esto ahora. Hazlo». Y hay lágrimas en su mirada.

En ocasiones dirige con unas cuantas palabras, aunque no como otros directores que representan la escena y declaman todo el diálogo, hasta el punto de que se piensa que debiera trabajar en lugar del actor. Presenta una pequeña imagen que, en la cabeza del intérprete, se transforma en lo que él desea. No gasta la energía ajena. Inmediatamente se percata del malestar del actor y se detiene a ver qué anda mal. O dice: «Se acabaron los ensayos. Así está bien». A veces pregunta: «¿En qué piensa?». Se le informa de ello y exclama: «Es erróneo», y proporciona el pensamiento que revela la intención de lo

que se representa. Y nunca levanta la voz. Al menos, no la levantó en aquella película.

El arte maravilloso de Ingmar estriba en que se acerca, se hunde en los caracteres que crea: la cámara se halla siempre en primer plano recogiendo los matices de los rostros, las insinuaciones de las cejas, ojos, labios o mentón. Aquello era, hasta cierto punto, nuevo para mí. Había trabajado mucho tiempo en el teatro, donde ha de representarse para la gente del gallinero y, por eso, mi voz y mis gestos han sido acusados. Han comprado las entradas y merecen que se les atienda. No ven las facciones con claridad, pero, al menos, oyen. Por otra parte, el primer plano engaña y obliga a inventar. En *Casablanca* mi rostro no encerró nada, nada. Pero los espectadores pusieron en él lo que imaginaron que yo ofrecía. Inventaron mis pensamientos conforme a su gusto: actuaron por mí.

Seguridad emocional

Ingmar Bergman Empecé a entender poco a poco la enorme necesidad que tiene Ingrid de serenidad, ternura y comunicación. Y no estaba a sus anchas conmigo; no confiaba del todo en mí, y tuve que probarle mis verdaderos sentimientos en lo que le concernía. Resultó curioso que yo presintiera que no debía ser educado, analizador, diplomático o moderado en mis expresiones. Me despreocupé. Me enfurecí cuando estaba enfadado; fui brutal cuando convino y muy duro con ella. Al propio tiempo, evidencié lo mucho que la quería.

Nuestra incomprensión mutua sobrevino en los primeros días, durante los ensayos que duraron alrededor de dos semanas. Después, desaparecieron las dificultades y complicaciones. Se había establecido entre nosotros una

especie de circulación sanguínea, que recorría nuestro trabajo y no hubo problemas.

Creo que por entonces experimentó algo que nunca había sentido. Bastantes mujeres se encargaban durante la filmación de diferentes trabajos, y me parece que, posiblemente por vez primera en la fabricación de una película, experimentó un vínculo fraterno con aquellas muchachas, particularmente con Liv, y aquello aumentó su seguridad emotiva.

Yo mismo, a pesar de que la trataba desde hacía solo tres años, tuve la impresión de haberla conocido toda la vida. Nos hablábamos como hermano y hermana, y no se trata de una analogía, pues, ciertamente, pienso que es mi hermana, unas veces menor que yo, de la que debo cuidar, y otras mayor, llena de sentido común, que aconseja a su hermano menor cuando comete travesuras.

En la intimidad, se despoja de toda la máscara, lo que resulta hermoso; pero en ocasiones, en el desempeño de su profesión, se pone una que no le sienta bien, pues es muy aficionada a representar personajes. Le gusta tanto que uno se percata de su disfrute, y eso, en parte, la perjudica. Sabe que lo hace, porque se da cuenta de todo, pero, si el director se lo consiente, ella monta en cólera.

El fruto de actuar en idiomas extranjeros, a lo que ha dedicado la mayor parte de su existencia, se resiste al análisis. He sospechado siempre que un actor no muestra todo su valor en una lengua extraña. Ingrid, cuando se porta bien, tiene una manera fantástica de expresar las cosas: brotan de su corazón como si acabara de nacer, como si se pronunciaran en la Tierra por primera vez. Sin embargo, aunque se domine ese lenguaje foráneo y se hable sin acento, persiste un cristal, una película, entre el actor y el idioma que impone, no dudas, sino centenares de notas, casi imperceptibles, levemente desafinadas, cortes en el ritmo

del idioma. Eso viene a probar, desde luego, la enorme fuerza dramática de Ingrid, cuya carrera se ha desarrollado casi por completo en el extranjero.

Alguien dijo de ella: «Ingrid está casada con la cámara, y la cámara la ama». Es cierto. El objetivo venera a las auténticas estrellas cinematográficas: tiene hambre de sus caras, de sus emociones y de los movimientos de sus cabezas y cuerpos. La cámara tiene favoritos. Se muestra muy cruel con aquellos que no acepta. Cuesta explicarlo. Es inexplicable. Un actor tal vez sea magnífico, intachable, en el tablado durante una escena; pero, al representarla ante el objetivo, la cámara lo rechaza. Bosteza. Casi intenta vengarse. Y el histrión aparece como muerto.

Ingrid siente el placer de actuar; la lujuria, el anhelo, de hacerlo. Es actriz de pies a cabeza, su experiencia teatral es infinita, lo mismo que su veteranía, imaginación, emoción, fantasía e, incluso, humor negro.

Siento mucho que no hayamos colaborado antes, pues tiene algo muy excitante que me incita a escribir papeles para ella. En *Sonata de otoño* hay un momento sobresaliente, en mi opinión, quizá el más bello del filme: la escena en que refiere la muerte de su amigo en el hospital, y la última noche que pasaron juntos. Siempre que la he contemplado, me admira la perfección del equilibrio y rotundidad que Ingrid impuso en ella. A mi juicio, es una de las más hermosas escenas de toda mi carrera como director.

Una película de suspense

Ingrid Bergman Dos años más tarde, en el verano de 1979, fui a ver a Ingmar a su isla y me mostró la larga cinta documental que había rodado durante la producción de *Sonata de otoño*. No me había enterado de que la hacían, porque el director de fotografía y el resto del equipo no

cesaban de moverse alrededor de los actores. A menudo realizaron las tomas detrás de mí y la cámara estaba escondida.

Me vi como nunca hasta entonces. Fue una experiencia reveladora. —¡Ojalá la hubiera contemplado antes de que empezásemos a trabajar! —dije a Ingmar—. Tal vez así me hubiese moderado.

Porque no imaginé que llegase a ser tan difícil. No paré de hablar. Discutí sin tregua. Fui una posma. Alecciona verse como se es en realidad. Alimento la esperanza de haber sido más agradable en mi juventud.

Aunque lo dudo.

El documental comenzaba mostrando a Ingmar sentado a una mesa, con los pies en una silla. Saludaba a todos y decía: «Me alegro de que trabajemos juntos una vez más». Leíamos el guión, y yo discutía ya en las primeras líneas.

—Esta parte es la más aburrida que he leído. Y demasiado larga. No entiendo el significado de esta frase.

La cámara oculta enfocó entonces el rostro de una de las mujeres encargadas de la administración. Me miraba como si deseara asesinarme. Era una mirada que manifestaba: «Jamás acabaremos el filme por su culpa». No se lo reproché. Si era capaz de hacer aquello en cinco minutos, ¿cómo me aguantarían durante seis semanas? (Luego me confesó que no me odiaba. Pero le había desconcertado que alguien osara hablar a Ingmar de aquella forma).

—Calma, Ingrid; calma —me aplacó Ingmar—. Veremos cómo resulta eso en los ensayos. ¿Proseguimos, dejándolo para otra ocasión?

Aun cuando intervine en la película, la contemplación del documental fue reveladora, tan emocionante como una cinta de intriga. ¿Resultaría? ¿Daría frutos nuestra colaboración? Me emocionó. Es el mejor documental que he visto sobre la

filmación cinematográfica, aunque mi papel sea algo... cáustico.

De la vida de las marionetas

Ur marionetternas liv (1980)

Amor sin amantes

William Wolf La empresa cinematográfica de Bergman tiene su sede en Múnich, donde él pasa la mitad del año. Por motivos fiscales, no puede pasar más de seis meses al año en Suecia, pero Bergman se siente ahora libre para regresar a la patria que abandonó perplejo y enfadado. Las acusaciones de fraude le aplastaron y le provocaron una crisis nerviosa. Posteriormente, una nueva administración sueca le exoneró por completo y le pidió disculpas.

Ingmar Bergman Fue hace casi cinco años, y se ha terminado, está muy lejos. Las autoridades cometieron un gran error. Es muy raro que una burocracia pida disculpas. Pero lo que ocurrió casi me mata. Por supuesto, también fue estimulante y bueno para mí, porque antes pensaba que me resultaría imposible trabajar en el extranjero. Pero tenía que marcharme a alguna parte. Fui a Nueva York y a Los Ángeles y a París y a Berlín y a Copenhague y a París de nuevo y a Múnich y de vuelta de Los Ángeles. Fue fascinante. En todo caso, ese temor a viajar, miedo a volar, ya no lo tengo. Pero no queremos volver a repasarlo todo de nuevo. Fue parte de

un ataque político. Querían un chivo expiatorio, pero todo ha terminado.

William Wolf La esposa de Bergman está más agitada, menos dispuesta a perdonar.

Ingrid Bergman Mi corazón empieza a acelerarse cuando pienso en ello. Tratan a las personas como Ingmar peor que a nadie.

William Wolf La Sra. Bergman es conocida por su extrema adoración por su marido y por su actitud protectora hacia él. A diferencia de las actrices que han compartido su vida, ella no alberga ningún deseo de tener una carrera artística. Anteriormente trabajaba en la empresa de importación-exportación de su familia, y ahora dirige los entresijos de la empresa de producción de Bergman. Los Bergman no tienen servicio doméstico; Ingrid lo hace todo ella misma. A punto de irse de viaje durante tres días, ha preparado toda la comida de su marido por adelantado. Él nunca contesta al teléfono, así que ella lo hace; fomenta y organiza reuniones familiares, aun cuando le causan una asombrosa carga de trabajo.

Ingrid Bergman La primera vez que se reunieron todos nuestros hijos fue hace dos años, para el 60.º cumpleaños de Ingmar. Lo disfrutaron muchísimo y vuelven de vez en cuando. Ahora se conocen realmente y les gusta sentarse a hablar noche tras noche, como hermanas y hermanos. Este verano estuvieron todos aquí de nuevo.

William Wolf Bergman describe con entusiasmo la reunión estival. Hace unos años, Liv Ullmann me habló de la dificultad de Bergman para relacionarse con su hija Linn, pero predijo que cuando Linn creciera, tendrían más en común.

Ingmar Bergman Mis ocho hijos estuvieron aquí, e Ingrid tiene cuatro hijos de otro matrimonio. Ellos también estuvieron aquí. Tuvimos novios y novias, esposas y maridos,

y nietos. A veces es muy cansado, así que tengo que meterme en el estudio a descansar. Pero me gusta muchísimo.

Entre mis mejores películas

Ingmar Bergman Hace unos años escribí un guión bastante mediocre que titulé *Amor sin amantes*. Resultó una panorámica sobre la vida de la Alemania Federal; me parece que salió desfigurado por la rabia impotente del preso. Probablemente resultó muy injusto.

De este gigante, muerto sin intervención ajena, saqué un filete que se convirtió en una película para la televisión con el título de *Extractos de la vida de las marionetas*. No gustó nada, pero es una de mis mejores películas, creo yo, aunque hay muy pocos que comparten esta opinion.

Se basa en recuerdos concretos. El tema de dos personas que están indisoluble y dolorosamente unidas, y que, al mismo tiempo, se debaten en sus cadenas, me ha perseguido mucho tiempo.

Peter y Katarina hicieron su primera aparición en *Secretos de un matrimonio*. Allí fueron el contrapunto de Johan y Marianne en el primer episodio.

Peter y Katarina no pueden vivir ni juntos ni separados. Llevan a cabo crueles sabotajes que solo a dos personas en la misma situación se les pueden ocurrir. Su vida en común es una refinada danza de la muerte y un proceso de deshumanización. Su pelea durante la cena es el primer ataque lanzado contra el falso mundo matrimonial de Johan y Marianne; para ellos es parte de su purgatorio cotidiano.

Peter Cowie De la vida de las marionetas *empieza con el hombre de negocios de Múnich Peter Egermann (Robert Atzorn), quien asesina y después viola a una prostituta (Rita Russek). El resto de la película esuna serie de flashbacks,*

rodados en blanco y negro, de entrevistas y escenas de personas que tuvieron contacto con Peter. La víctima es conocida simplemente como Ka, abreviatura de Katarina, que es también el nombre de la esposa de Egermann (Christine Buchegger), quien dirige una tienda de moda en la ciudad. Un psiquiatra, el profesor Jensen (Martin Benrath), trata de ir levantando las capas de temor y ocultación que enmascaran los motivos del crimen de Egermann. No obstante, el profesor Jensen es el mejor amigo y confidente de Peter así como el amante de Katarina, lo cual hace sospechosos sus motivos y comentarios. Los Egermann se pelean durante toda la película, y Katarina solo encuentra paz y buenos consejos en compañía de su colega homosexual Tim (Walter Schmidinger). La película termina con Peter en un hospital penitenciario, libre de preocupaciones o conflictos.

Ingmar Bergman La imagen de Peter en el hospital, como el hombre que ha cortado todo contacto con el mundo exterior, proviene del tiempo que pasé en una clínica psiquiátrica a consecuencia del asunto de los impuestos. No puedo recordar que sufriese. Me levantaba a las cinco y media de la mañana para llegar antes que nadie a la ducha y cuidaba mucho mi estado físico. El día estaba minuciosamente dividido. Me daban diez pastillas de Valium de diez miligramos y una dosis extra en el instante en que la necesitaba.

Peter se encuentra profundamente inmerso en esta existencia. Duerme con el ajado osito de peluche de su infancia. Juega al ajedrez con un ordenador. Cada mañana se pasa media hora alisando la cama.

Katarina todavía vive con él, pero a distancia. Le dice a su suegra que sigue viviendo una vida normal: «Pero por dentro estoy siempre llorando».

«Creo que todos somos manipulados más o menos, y *De la vida de las marionetas* trata de la manipulación de los seres humanos por fuerzas que están fuera y más allá de ellos; fuerzas que no se pueden controlar y no se pueden definir».

—en: «Ingmar Bergman - The Struggle with 'The Beyond'», de Peter Cowie, en *The New York Times* (1980)

Manipulación

Peter Cowie Sala Diez de los Estudios Bavaria Geiselgasteig, en las afueras de Múnich. En unas frescas y espaciosas habitaciones, amuebladas originalmente para Elizabeth Taylor y Richard Burton, Ingmar Bergman charla acerca de su vida y carrera en Alemania Occidental. En una pared hay un organigrama detallado, que refleja la producción de su última película, *De la vida de las marionetas*; en otra, diseños de vestuario realizados por Charlotte Flemming, quien ha colaborado con Bergman en el Residenztheater; y en una mesa esquinera hay un teatro de juguete que evoca irresistiblemente *La flauta mágica*. ¿Es simbólico el título de su nuevo largometraje?

Ingmar Bergman No mucho. Creo que todos somos manipulados, más o menos, y *De la vida de las marionetas* trata de la manipulación de los seres humanos, por fuerzas que están fuera y más allá de ellos; fuerzas que no se pueden controlar y no se pueden definir. Las personalidades de Peter y Katarina, que aparecen en el primer episodio de *Secretos de un matrimonio*, siempre me han fascinado. En cierto modo, existieron mucho antes que Johan y Marianne [interpretados en esa película anterior por Liv Ullmann y Erland Josephson], así que quise contar algo más acerca de ellos. Esta es su historia.

Peter Cowie El reparto consta de actores del Residenztheater, donde el señor Bergman es director escénico; y Christine Buchegger, una brillante *Hedda Gabler* en 1979, interpreta a Katarina.

Ingmar Bergman La mayoría de los intérpretes no han visto nunca una cámara de cine, y es maravilloso, como lo fue en Malmö en la década de 1950, enseñarles la fascinación de la interpretación cinematográfica.

La verdad en blanco y negro

Ingmar Bergman Me gustaría, alguna vez en la vida, hacer una película de 120 minutos con solo un primer plano. Creo que es imposible, pero me encantaría hacerlo una vez. Tener al actor correcto y tener el talento para lograrlo. Sería la experiencia más fascinante de todas, simplemente mirar con la cámara. Yo soy un *voyeur*. Mirar a alguien, descubrir cómo cambia la piel, los ojos, cómo cambian todos esos músculos todo el tiempo; los labios; para mí es siempre un drama. Sven [Nykvist] y yo hemos estado experimentando con el modo de iluminar los primeros planos, y quizá para hacer la película, el blanco y negro sería mejor que el color, porque el color nunca es real. El blanco y negro es —curiosamente— más real, porque entonces se crea la fantasía; lo has creado tú mismo.

Hicimos *De la vida de las marionetas* en blanco y negro, la primera película en casi diez años que hicimos de ese modo. Empezamos en color, y después de unos tres o cuatro minutos pasamos al blanco y negro, y por último los dos o tres minutos finales están en color. Tal vez me equivoque, pero para mí el gran don de la cinematografía es el rostro humano. Con una cámara se puede entrar en el estómago de un canguro. Pero contemplar el rostro humano, en mi opinión, es lo más fascinante.

Hice *De la vida de las marionetas* para [ZDF] televisión. Ellos se ocupaban de la producción. Les dije que quería hacer la película en blanco y negro, y no les hizo muy felices. [Alegaban que] muchos de sus espectadores pensarían que le pasaba algo a su televisor y cambiarían de canal.

Así que me dije a mí mismo: ¿por qué no empezamos en color y después pasamos a blanco y negro sin que nadie se dé cuenta realmente? Así es sencillamente como salió.

Olivier Assayas ¿Por qué quería usted hacer la película en blanco y negro?

Ingmar Bergman Porque es una película en blanco y negro. No puedo explicar por qué, pero es una película en blanco y negro. Lo más importante entonces era que yo estaba pasando una mala racha. Estaba en una situación difícil, lejos de mi patria, a la que no deseaba regresar. Ya había intentado expresar este dolor y sufrimiento haciendo *El huevo de la serpiente*, pero sin éxito. En *De la vida de las marionetas*, en cambio, encontré un modo, una fórmula, una fórmula muy definida y clara con la que podía transferir y remodelar mi dolor, mi angustia, y todas mis privaciones en algo concreto. A decir verdad, realmente me gusta esa película.

¿Por qué?

Ingmar Bergman La historia plantea la pregunta de por qué Peter, aparentemente sin motivo, apaga la vida de otra persona. Presento diferentes explicaciones, de las que, intencionadamente, ninguna es creíble. Al ver ahora la película tengo la sensación de que Tim, el homosexual, es quien más se acerca a la verdad cuando insinúa que Peter es bisexual. Para él la aceptación de la sexualidad dividida tal vez hubiera podido ser una liberación.

Esta idea se vislumbra también en el análisis final del médico, pero el análisis es una falsedad intencionada: una cínica codificación en evasivos términos psiquiátricos de un drama sangriento. El médico ve lo que está pasando. Pero deja que siga su marcha, ya que está personalmente interesado por Katarina.

Fanny y Alexander

Fanny och Alexander (1982)

Todo es posible

Ingmar Bergman *Fanny y Alexander* es una declaración de amor. Mi amigo Kjell Grede, que también es director, me dijo una vez: «Tú que encuentras la vida tan enormemente rica y entretenida, ¿por qué haces una películas tan serias, negras y deprimentes? ¿Por qué no haces películas que muestren lo mucho que amas y disfrutas la vida?». Eso es lo que he hecho ahora. Tiene sus momentos sombríos, pero si no tienes pasajes oscuros no puedes ver el lado luminoso.

La primera idea

Ingmar Bergman Ya no hay proporción entre mi angustia y la realidad que la produce. De todas formas creo que sé cuál es la próxima película que quiero hacer. Es diferente a todo lo que he hecho hasta ahora.

Anton tiene 11 años y Maria 12. Son mis puestos de observación orientados hacia la realidad que quiero describir. Estamos a principios de la primera guerra mundial. Estamos en una ciudad de provincias, sumamente tranquila y bien cuidada. Hay una universidad y un teatro. La amenaza es lejana. La vida es pacífica.

La madre de Maria y Anton es directora de teatro, el padre ha muerto y ella se ha hecho cargo del teatro y lo lleva con sensatez y firmeza. Viven en una calle tranquila. En el patio interior vive el judío Isak, que tiene una tienda de juguetes, aunque también hay allí otros objetos interesantes y excitantes. Los domingos suele venir de visita una señora mayor que ha sido misionera en China. Nos enseña sombras chinescas. También hay un tío loco e inofensivo que se toma libertades. Es una casa acomodada y extraordinariamente burguesa. La abuela es una figura casi mítica que vive en el piso de abajo. Es inmensamente rica y tiene un gran pasado de amante principesca y notable actriz. Sin embargo, ahora se ha retirado, pero a veces aún actúa. En cualquier caso, es un mundo en el que hay un dominio masivo de las mujeres, incluidas la cocinera, que lleva ya cien años en la casa, y la pequeña niñera, que es alegre, pecosa y cojuela, y huele bien a sudor.

No obstante, el teatro es el lugar de juego y el refugio de los niños. A veces les dejan participar en alguna obra, lo que es altamente excitante. Duermen en el mismo cuarto y tienen un montón de cosas que hacer: teatro demarionetas, cinematógrafo, trenes de juguete, casa de muñecas. Son inseparables.

Maria es la que toma iniciativas, Anton es algo miedoso. La educación es firme y no excluye castigos severos incluso por faltas sin importancia. Las campanas de la catedral marcan el tiempo, la campanilla del palacio indica cuándo es por la mañana y cuándo por la noche. Los domingos es obligatorio ir a la iglesia. El pastor es un huésped bien visto, también en el teatro. Se puede sospechar que la madre tiene algún tipo de relación con el pastor. Sin embargo, es difícil saberlo así como así.

Entonces la madre decide volver a casarse, esta vez con el pastor. Ella no puede seguir con su teatro, va a ser esposa

y madre, la barriga ya está visiblemente redonda. A Maria no le gusta el pastor, a Anton tampoco. La madre entrega el teatro a sus actores, se despide de los suyos llorando amargamente y se traslada a la casa del pastor con Maria y Anton, que están furiosos.

La madre llega a ser una buena esposa del pastor. Hace su papel impecablemente, da a luz e invita a tomar el típico café de después de misa mayor. Las campanas de la iglesia tocan y Maria y Anton traman su venganza. Tampoco los dejan dormir en el mismo cuarto y a la niñera, la alegre Mai, que ha quedado embarazada, la despiden y la sustituyen por la hermana del pastor, que es una bruja.

La escritura

Ingmar Bergman La decisión de describir el lado luminoso de la vida es patente desde el principio y la tomo en un momento en que realmente para mí la vida era insoportable.

Miércoles 18 de abril: «No sé mucho de esta película. Sin embargo, me atrae más que ninguna otra. Es algo enigmático y ello requiere reflexión, pero lo más importante es, evidentemente, que no me falten las ganas».

El 23 de abril anoto: «Hoy he escrito las seis primeras páginas de *Fanny y Alexander*. La verdad es que fue divertido. Ahora voy a escribir sobre el teatro y el piso y sobre la abuela».

Miércoles 2 de mayo: «Tengo que dejar de darme prisa, coño. La verdad es que tengo todo el verano, más de cuatro meses. Sin embargo no debo estar alejado del escritorio demasiado. No, ¡paséate de buena gana! Deja que las escenas se vayan condensando según su propio gusto. Deja que surjan por sí mismas. ¡Es entonces cuando más bondadosas son!».

Martes 5 de junio: «Es peligroso invocar los poderes infernales. En casa de Isak está el idiota de cara angelical, cuerpo delgado e inseguro y ojos incoloros que todo lo ven. Puede llevar a cabo actos malignos. Es una membrana sensible a los deseos.

»Las vivencias que tiene Alexander de “lo secreto”: la conversación con el padre muerto. Dios se le aparece. El encuentro con el peligroso Ismael que envía a la mujer en llamas a destruir al obispo».

Peter Cowie *1907. En una población universitaria de Suecia (por tanto, Uppsala), la familia Ekdahl hace preparativos para la Navidad, la época más importante del año para Alexander (Bertil Guve), de 12 años, y para su hermana Fanny (Pernilla Allwin). Tras la muerte de su marido, la actriz entrada en años Helena Mandelbaum (Gunn Wallgren) ha confiado la dirección del teatro local a su hijo mayor, Oscar (Allan Edwall), y a su esposa, Emilie (Ewa Fröling), que también es actriz. Toda la familia se reúne para una espléndida cena de Navidad, entre ellos el irresponsable tío Carl (Börje Ahlstedt), su sufrida esposa, Lydia (Christina Schollin), y el otro hermano de Oscar, el donjuán Gustaf Adolf (Jarl Kulle)*.

Oscar sucumbe a un ataque cardíaco durante un ensayo, y Emilie cae víctima del siniestro encanto del obispo local, Vergérus (Jan Malmsjö). La vida de la familia sufre un cambio espectacular cuando Emilie se casa con Vergérus. El régimen del obispo es duro —Alexander recibe una paliza— y su casa, inhóspita. Finalmente, con la ayuda de un amigo comerciante, Isak Jacobi (Erland Josephson), Fanny y Alexander se libran de esta prisión virtual, y después Emilie queda viuda de nuevo tras la inmolación accidental del obispo.

La película termina con la alegre celebración de dos nuevas adiciones a la familia.

El sueño se convierte en realidad

Peter Cowie *Buscando financiación para* Fanny y Alexander*, Bergman se reunió con Jörn Donner, un prolífico escritor finlandés-sueco, director de cine, actor, productor y político, que había escrito un estudio sobre Bergman en 1962, y en 1980 era director del Instituto Cinematográfico Sueco*.

«*Fanny y Alexander* no es una crónica. Una crónica está basada en hechos. Es más bien un tapiz, un enorme revestimiento de pared repleto de imágenes donde uno puede elegir por sí mismo qué contemplar. Ciertas partes de la película se ven desde la perspectiva de Alexander. Otras están consideradas más objetivamente desde la del narrador. A veces lo vemos desde el punto de vista de la madre. He cambiado la perspectiva del espectador a mi conveniencia».

—en: «Bergman, His Last Picture», de Peter Cowie, en el *San Francisco Chronicle* (1982)

Jörn Donner Tener, o haber tenido, algo que ver con Bergman no es, como muchos han descubierto, en absoluto sencillo ni carente de esfuerzo. Fue [en Múnich] en algún momento del otoño [de 1980] cuando me entregó el manuscrito. No recuerdo si fue a la mañana siguiente o más tarde cuando decidí que la película debía hacerse en sueco, en Estocolmo. Si había de hacerse, respondió Bergman, tenía que hacerse en Bavaria Film; el personal y los actores tendrían que ser trasladados a Suecia desde Múnich. Era innegociable.

Pero nada es innegociable. Me negué. Era sencillamente imposible que el Instituto Cinematográfico Sueco se implicara en una aventura de esa magnitud. También descubrí pronto que el propio Bergman había empezado a

tener dudas acerca de la idea. Hablaba frecuentemente de lo mucho que echaba de menos Suecia, y de su dependencia de una realidad sueca. Pronto llegamos a un acuerdo verbal de que la película se haría en Estocolmo. Pero yo no sabía entonces cuánto iba a costar.

Las complicaciones financieras que rodearon la producción fueron legión y prolongadas. Como director del Instituto Cinematográfico Sueco corrí un riesgo que me llevó a tener al consejo acosándome constantemente para que les enviara informes [y] me abordó la asociación de directores de cine suecos, que declaró solemnemente que *Fanny y Alexander* agotaba todos los recursos económicos de la cinematografía sueca. Esta falsedad se filtró pronto a los medios de comunicación.

Otra afirmación que se presentó con cierta insistencia era que el Instituto Cinematográfico Sueco estaba al borde de la quiebra a causa de la película de Bergman. Mi experiencia con los funcionarios me lleva a pensar que tienen tendencia a ocultarse tras otras personas, aplazar las decisiones y desear el respaldo de alguna otra autoridad, pero no tienen idea de quién pueda ser esta. Estos temores se extendieron por todo el consejo cuando la prensa me acusó de ser un jugador.

Al final, nadie tuvo ningún problema en absoluto en enorgullecerse de Bergman.

Adversidad

Ingmar Bergman La primera semana de rodaje fue mejor de lo esperado en todos los sentidos. Además trabajar era mucho más divertido de lo que podía haberme imaginado. Creo que posiblemente dependa de que estoy trabajando en mi propio idioma. ¡Hacía tanto tiempo! Los niños también son tan estupendos, libres y divertidos.

Bertil Guve Al principio era reacio [a aceptar el papel de Alexander], pero cuando mi madre me explicó que Ingmar Bergman era tan famoso como John Wayne, decidí aceptar.

Ingmar era muy paciente con nosotros los niños actores, hasta cuando hacíamos el tonto. Una vez, durante una toma en la que aparecía la casa del obispo, había una casa de muñecas con pequeños muñecos y muñecas. Mientras esperábamos, Pernilla Allwin, que interpretaba a Fanny, y yo nos entretuvimos colocando a los muñecos en diversas posiciones sexuales.

Alguien lo descubrió justo cuando estábamos a punto de empezar a rodar toda la escena y tuvieron que pararlo todo. Ingmar pensó que era increíblemente divertido, aunque podía haber echado a perder varias escenas.

Ingmar Bergman Claro que las desgracias nos están esperando a la vuelta de la esquina. A veces me estremece la angustia.

Sven Nykvist y yo casi somos aplastados cuando paseábamos por el estudio grande del Filminstitutet [«Instituto del Cine»]. Un travesaño que pesaba más o menos una tonelada se derrumbó estrepitosamente y casi nos afeita. Nuestro jefe de eléctricos se cayó de bruces al foso de la orquesta de Sódra Teatern y se rompió las dos piernas. Cecilia Drott, que se iba a ocupar de pelucas y maquillaje y que durante mucho tiempo había sido una de mis íntimas colaboradoras, tuvo un desplazamiento de vértebra y le dieron la baja médica. Fue sustituida por dos personas muy capaces del Teatro Dramático que nunca habían trabajado en el cine. El que iba a ser responsable del considerable guardarropa de señora y caballero murió solo unas semanas antes de que empezara el rodaje.

Hacia Navidad el equipo se vio afectado por una gripe maligna. Tuvimos que suspender el trabajo durante tres semanas. Yo estaba en la cama con los dientes

castañeteándome. Sven Nykvist fue sustituido durante unas semanas por Tony Forsberg, un fotógrafo poco considerado, pero de primera. El joven intérprete de Alexander, Bertil Guve, se rompió una rodilla jugando al *hockey* sobre hielo, etc. Sin embargo, no puedo recordar que tuviésemos conflictos serios durante el rodaje.

Un día en el rodaje de *Fanny y Alexander* con Ingmar Bergman

Lars-Olof Löthwall Ingmar Bergman se encuentra en un vestíbulo de finales de siglo, rodeado de su equipo. Mientras espera que terminen de preparar la iluminación para una escena, Bergman cuenta una historia: «Richard Strauss —ya saben, el que escribió *Salomé*— tenía una desafortunada atracción hacia los buenos amigos y la buena bebida. Y siempre estaban disponibles. Su esposa le vigilaba como un halcón, y no era ninguna incauta. Así que, cuando una tarde él y sus amigos trataron de escabullirse de ella, levantó la vista de lo que estaba haciendo y le espetó: “¡Richard! ¡Vuelve a entrar y empieza a componer inmediatamente!”».

La inmediatez es también característica de una producción de Ingmar Bergman. Su equipo es muy selecto, y cada persona se ocupa de su responsabilidad con el máximo cuidado. En este momento están rodando una escena en los estudios del sótano del Instituto Cinematográfico Sueco, en Estocolmo. La escena tiene lugar en el hogar de Emilie, interpretada por Ewa Fröling. El hijo de Emilie, Alexander, se acaba de esconder en el cuarto de baño. Entre tanto, el resto de la familia está participando solemnemente en el funeral por el padre de Alexander, Oscar. Todos esperan con temor e inquietud la llegada del obispo local, un personaje más

altivo que el propio Dios Todopoderoso. Todos, esto es, salvo el joven Alexander, que se ha fugado al cuarto de baño.

«Quiero un plano amplio —le dice Bergman a Sven Nykvist, el director de fotografía—. Después quiero que hagas un recorrido hacia la habitación».

Una sirvienta y la hermana menor de Alexander, Fanny, han recibido el encargo de tratar de hacer salir a Alexander. La sirvienta debe dar unos tirones desesperados a la puerta mientras Fanny se tumba en el suelo y le silba a Alexander por debajo de la misma. Alexander no presta ninguna atención a la sirvienta, pero Fanny es su compañera de juegos y confidente favorita.

Bergman les dice a los niños cómo quiere que se haga la escena. Les cuenta unos cuentos de fantasmas, bromea y se ríe. Como se sabe, la risa de Bergman tiene una calidad infernal que es tan característica como la oscura, a veces casi premonitoria, mirada de sus ojos. No obstante, su risa puede liberar tensiones con tanta frecuencia como aterroriza. Esta vez es una de esas liberaciones, y la secretaria de continuidad me susurra que este podría incluso ser un buen día para mi conversación con el director.

Los niños parecen estar pasándoselo bien. Están charlando alegremente uno con otro, y aparentemente comprenden de qué trata la escena. Bergman les proporciona la contraseña necesaria para hacer salir a Alexander del cuarto de baño. Volviéndose a Pernilla Allwin, que interpreta a Fanny, dice: «Pernilla, agáchate y dile a Alexander lo siguiente: “¡Sal de ahí! ¡El obispo tiene tres piernas y orejas de gato! ¡Sal de ahí!”».

Todo el mundo se ríe. Después ensayan, y Bertil Guve, que interpreta a Alexander, abandona finalmente el cuarto de baño. Se supone que debe salir corriendo, pero por algún motivo no lo hace.

—Diablos, se suponía que tenías que correr —le reprocha Bergman.

—Pero no puedo. Los calzoncillos me aprietan mucho.

Más risas.

—Tiene calzones anticuados —dice una de las chicas de vestuario.

—Tendrás que correr y abrocharte los calzones al mismo tiempo —decide Bergman.

La toma parece perfecta. La sirvienta y Fanny corren tras Alexander, y todos abrochan los calzones juntos. No parece fácil, pero ciertamente parece divertido.

—¿Ha salido bien? —pregunta Alexander.

—Sí, ha salido bien —responde Bergman—. ¡¡¡Vamos a hacerlo otra vez!!!

Más tarde hay una escena en la que participa Oscar, el padre de Fanny y Alexander. Acaba de ser enterrado, pero ahora está sentado tocando el clavecín. Sí, en efecto, los niños le ven en esta escena, y también le oyen. Al parecer, Allan Edwall, el actor que interpreta a Oscar, sabe tocar el clavecín.

Un miembro del equipo le plantea una pregunta a Bergman, medio en broma: «Ingmar, ¿esto va a ser una comedia o una tragedia?».

«Una película de fantasmas, una película de fantasmas», ríe Bergman, y el equipo empieza a iluminar la escena.

Cuando han terminado, y se puede rodar la escena, Bergman lo aprueba: «Diablos, es precioso, demonios, mágico».

Las notas del clavecín flotan por el estudio: notas frágiles, cautivadoras. Allan Edwall echa una seria mirada a sus hijos, y su rostro adopta una expresión muy afligida y seria. Se supone que los niños deben asustarse.

Después hay una pausa para tomar café, y hay café, zumos y los sonidos de niños jugando en los pasillos del

Instituto Cinematográfico. Los fantasmas se han esfumado y ahora todo el mundo lo está pasando bien.

La siguiente escena que se va a rodar es grande: la llegada del obispo a la casa de los afligidos familiares. El obispo, interpretado por Jan Malmsjö, es un hombre poderoso: un maestro del dominio espiritual, pero quizá aún más versado en los asuntos seculares. Hace su entrada como Dios Padre presidiendo sobre el Juicio Final, saluda a todos gentilmente y después ofrece sus condolencias a la viuda Emilie. Le acaricia el pelo mientras ella permanece sentada, viva estampa del dolor.

«Aquí —le dice Bergman a Malmsjö— es cuando te sientes abrumado por ella. Aquí se tiene que sentir tu pasión».

(En la película el obispo se casa finalmente con Emilie, pero es una historia de amor destinada al desastre, gracias, principalmente, a Alexander. De hecho, la denominación «historia de amor» es quizá un poco ingenua; su relación es más bien de obsesión).

—Puedes detenerte aquí mismo —continúa Bergman señalando un punto a Malmsjö—. ¿Quieres que lo señalen con cinta adhesiva?

—No serviría de mucho; soy tan miope que no lo vería de todos modos —replica Malmsjö—. Lo haré por instinto.

Tras un par de ensayos, la escena sale perfectamente. Con las sirvientas haciendo reverencias, los invitados sobresaltados, los niños asustados y una estupefacta suegra llamada Helena (interpretada por Gunn Wållgren), el movimiento fluye como una coreografía bien orquestada.

—Gunn —dice Bergman— ¿vemos tu reacción facial cuando él la acaricia? ¿Ocurre todo tan deprisa?

Ella le asegura que así es con un «sí».

La escena queda como está. Bergman parece muy satisfecho, y se sienta para charlar con sus actores.

Empiezan a intercambiar anécdotas teatrales. Es difícil escuchar todas las historias, pero hay una acerca de los grandes artistas de una época pasada en el Teatro Municipal de Gotemburgo: Berta Hall, Kolbjörn Knudsen y la gran vieja dama Maria Schildknecht, que era una de las actrices de Strindberg a principios de siglo. Bergman había estado hablando, al parecer, de una producción de Strindberg. Schildknecht le había preguntado qué pensaba de la obra teatral de Strindberg, y Bergman había respondido que creía que era una de las obras maestras de la literatura mundial. «Tonterías —replicó Schildknecht— Strindberg escribió cosas como esa solo para que tuviéramos algo que representar en el Intima (uno de los teatros favoritos de Strindberg en Estocolmo)».

Una presencia casi eterna tras Bergman es su ayudante de dirección Peter Schildt, actor y director de televisión. Es más alto que Bergman, pero tiene el mismo perfil aguileño, la misma intensidad en los ojos y el mismo modo de inclinarse hacia delante cuando se rueda una escena. Durante las tomas es como una imagen especular de Bergman.

Su tarea parece ser preparar a los talentos, decirles cuándo está todo preparado para una toma, e interrumpir las conversaciones que a Bergman le encanta mantener con sus colegas más cercanos. Aunque quizá «interrumpir» sería un modo duro de expresarlo; en realidad lo único que tiene que hacer es aparecer, y todos comprenden que ha llegado la hora de volver al trabajo…

El ambiente en el plato es alegre, y lleno de risas espontáneas. Sintomáticos de la atmósfera relajada son los juegos de palabras que se permiten el reparto y el equipo por igual. Estos juegos verbales están salpicados de picante irreverencia, y el favorito de hoy es un viejo tipo de rima absurda sueca que utiliza con liberalidad juegos de

palabras. Uno del equipo empieza: «“Ahora está ardiendo”, dijo la vieja bruja cuando se sentó en las ortigas».

Otro improvisa una réplica inmediata: «“No es asunto mío”, dijo el hombre que cagó una percha».

Y después: «“¿Habéis visto a los semejantes del diablo?”, dijo la vieja bruja, y después vio al rey, y, etc.».

Los versos absurdos rebotan por el estudio a todos los niveles, y todos empiezan a relajarse. Después de todo, se trata de una historia de fantasmas y de muerte y de temor y de odio; hace unos momentos la conversación estaba cargada de palabras como *luz mágica lúgubre, inquietante*. Ahora esto, y la tensión se libera.

En una habitación contigua hay un ataúd negro con la tapa abierta. Lleva ahí todo el día, rodeado de flores reales y coronas de árbol de Navidad. A juzgar por el suelo sin barrer, parece que el cadáver ha estado paseando. No ha estado nadie en la habitación, pero el aire está impregnado del aroma de la Navidad.

El cine es un medio peculiar.

¿Qué ocurrió con mi conversación con Bergman, la razón original de mi presencia allí? No, nunca tuvo lugar. Pero no importó, porque siguió siendo un día muy singular.

Verle trabajar con gente, sacando a la luz sus mejores cualidades. Contando cuentos de fantasmas a los niños, tratando de asustarles, y después diciéndoles: «¡Vosotros los mocosos no sois tan estúpidos como yo pensaba!».

O diciéndole a Sven Nykvist cuando la iluminación es buena: «Sven, creo que tienes verdadero talento».

La copia de Bergman del libreto está en una mesa en el vestíbulo. Aparentemente, nunca la consulta mientras rueda. En la portada ha dibujado, según su costumbre, un demonio.

Pero es un demonio feliz, un demonio sin *D* mayúscula. De hecho, este demonio parece tener en realidad un halo

alegre.

En exteriores

Bengt Forslund *La versión larga de la película comprende la historia de Isak (Erland Josephson) sobre la caminata por el desierto. Para esta escena, Bergman había enviado a su directora de producción, Katinka Faragó, a localizar exteriores en España*.

Katinka Faragó Mi marido y yo estuvimos viajando durante 10 días por sinuosas carreteras de montaña. Al final, encontramos un cauce seco que parecía interesante. Lo fotografiamos y se lo enseñamos a Ingmar cuando llegamos a casa. Le encantó.

Como yo sabía que él odiaba las escenas de exteriores, me di cuenta de que el transporte de los actores y del equipo hasta España y la contratación de miles de extras no ocurrirían nunca, así que no hice nada al respecto. Hacia el final del rodaje le dije que no creía que pudiéramos permitirnos ir a España. «Ya pensaré algo», dijo Ingmar.

El lunes regresó de excelente humor y dijo: «Lo haremos en el estudio». Y lo hicimos. Abrimos las puertas entre los dos hangares del Instituto Cinematográfico Sueco, cubrimos el suelo de arena y utilizamos la acción invertida de una aspiradora. Contratamos a 400 extras que caminaban hacia la cámara, giraban hacia el pasillo y después regresaban de nuevo por la primera puerta en un flujo ininterrumpido.

Se llama «hacer trampa», e Ingmar era un experto en eso también.

Ismael

Ingmar Bergman Elijo un día de filmación de enero de 1982. Según las notas hace frío: veinte grados bajo cero. Me despierto como de costumbre a las cinco, es decir, me despiertan, algún malévolo espíritu me saca como en espiral de mi más profundo sueño, estoy totalmente despejado. Para mantener a raya la histeria y el sabotaje de mis intestinos me levanto inmediatamente y me quedo de pie unos instantes, inmóvil en el suelo con los ojos cerrados. Paso revista a mi situación presente: cómo se siente el cuerpo, cómo se siente el alma y sobre todo qué es lo que hay que hacer hoy. Compruebo que tengo taponada la nariz (el aire reseco), me duele el testículo izquierdo (probablemente cáncer), me duele la cadera (lo de siempre), tengo un agudo zumbido en el oído malo (desagradable, pero nada preocupante). Noto también que la histeria está dominada, que el miedo de un retortijón de vientre no es demasiado intenso, recuerdo que el trabajo del día es la escena entre Ismael y Alexander, y me entra la preocupación de que dicha escena sobrepase la capacidad de mi joven y valiente protagonista. Sin embargo, la colaboración que me espera con Stina Ekblad me proporciona una sensación de alegre expectativa. Ahora lo importante es tomárselo con calma, estar tranquilo.

A las siete, Ingrid y yo desayunamos en un silencio amable. El vientre se mantiene tranquilo y tiene 45 minutos para joderme. Mientras espero para saber cómo piensa comportarse, leo la prensa de la mañana. A las ocho menos cuarto vienen a buscarme y me conducen al estudio, que precisamente esos días es el de Sundbyberg, propiedad de Europafilm AB.

Estos estudios, tan famosos un día, se encuentran en plena decadencia. Se dedican sobre todo a la producción de vídeos; el personal que queda de la época del cine está desorientado y desalentado. El plato está sucio, mal

insonorizado y mal conservado. La sala de proyección, que, a primera vista, produce una impresión de lujo que da risa, demuestra ser inutilizable. Las máquinas de proyección son horribles: ni pueden enfocar bien ni congelar un fotograma; el sonido es malo, la ventilación no funciona y la moqueta está llena de manchas.

A las nueve en punto comienza el rodaje del día. Es importante que el inicio de nuestro trabajo en común sea a la hora. Las discusiones y las inseguridades deben quedar al margen de este círculo íntimo de concentración. Desde este momento somos una máquina complicada que funciona en armonía con la finalidad de producir imágenes vivas.

El trabajo entra pronto en un ritmo tranquilo, la familiaridad es directa y natural. Lo único que nos molesta es la mala insonorización del estudio y la falta de respeto por las lámparas rojas del pasillo y otros lugares que muestra la gente que está fuera. Por lo demás es este un día de sencilla alegría.

Los ensayos avanzan con facilidad, reina una serena alegría. Nuestra creatividad va sobre ruedas. Además Anna Asp nos ha construido un decorado estimulante y Sven Nykvist lo ha iluminado con esa intuición, tan difícil de describir, que es su marca de fábrica y que lo convierte en uno de los mejores iluminadores del mundo, tal vez el mejor. En nuestra colaboración reina la confianza y una total seguridad. Alguna vez lamento que no volvamos a trabajar nunca más juntos. Lo lamento cuando pienso en un día como este. Hay una satisfacción sensual cuando se trabaja en unión íntima con personas fuertes, independientes y creativas: actores, asistentes, productores, *attrezzistas*, maquilladores, sastres, todas esas personalidades que habitan el día y lo hacen tolerable.

A veces hay una especial felicidad en ser director de cine. Una expresión no ensayada nace en un instante y la cámara

la registra. Eso ocurrió hoy. Sin ensayarlo ni prepararlo, Alexander se queda muy pálido, una expresión de puro dolor se dibuja en su rostro. La cámara registra el instante. El dolor, el inasible, pasó unos segundos por su rostro y nunca volvió, tampoco había estado allí antes, pero la película captó el instante preciso. Entonces me parece que todos esos días y meses de minuciosa planificación han valido la pena. Tal vez yo viva para esos cortos instantes.

Como un pescador de perlas.

Bailar con la cámara

Sven Nykvist El rodaje duró casi un año, incluyendo los preparativos. Fue el proyecto cinematográfico más grande y largo jamás emprendido por Ingmar. La versión larga duraba cinco horas y 12 minutos; la versión corta tenía poco más de tres horas. También se ha emitido como serie de televisión. Casi toda la película se hizo en los estudios del Instituto Cinematográfico Sueco, en Suecia. Ingmar estaba finalmente en suelo patrio.

Curiosamente, no hay mucho que decir acerca del rodaje en sí. Toda la familia de Bergman estaba reunida de nuevo, todo se planificó bien, todo el mundo se concentraba, Ingmar estaba de un humor excelente y todo el proceso se desarrolló como un sueño.

Esto no significa que fuera una película fácil de hacer. Después de todo, se trata de una extensa crónica familiar con miles de personas, ambientada a finales de siglo. Había que capturar muchas atmósferas diferentes, felices y tristes y horribles, realistas, irreales y mágicas. Ingmar y yo decidimos, no obstante, trabajar con una especie de luz difusa que no proyectara sombras. Ni siquiera durante los acontecimientos más dramáticos de la parte central, con el malvado obispo, utilizamos sombras y contraste. Los

contrastes se encontraban en cambio en los interiores espartanos y en la reducción del color.

Fanny y Alexander iba a ser una película espectacular de principio a fin: tentadora, entretenida y generosa, y tenía que conceder a los actores, en la medida de lo posible, la misma libertad que tienen en el escenario, una libertad que está más restringida en un plato, donde han de tener en cuenta la cámara y la iluminación constantemente. Técnicamente, esto significaba que la cámara era la que vigilaba a los actores y los iba siguiendo. Los actores nunca tenían que adaptarse a la cámara (al espectador); era la cámara la que tenía que adaptarse a lo que ocurría en el plato. Si la escena ilustraba una celebración navideña festiva y pintoresca, con gente bailando en torno al árbol, la cámara tenía que seguir a la gente y el baile.

Última noche

Ingmar Bergman Yo quería a toda costa que interviniese en mi última película, ya que habíamos trabajado juntos durante toda mi carrera cinematográfica. (Empezó interpretando al señor Purman en *Llueve sobre nuestro amor*.) Escribí un papel para Gunnar. Estaba bastante adaptado a su hándicap (tenía los primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer): el director del teatro en *Fanny y Alexander*. Director del teatro, director de escena y Pére Noble en una persona. La compañía de teatro da una función de *Noche de Reyes*. Gunnar hace de bufón. Al final está sentado en una pequeña escalera con una vela encendida en la calva y un paraguas rojo en la mano. Canta la canción del bufón: «Y la lluvia cae día tras día».

Gunnar lo pasaba mal. Tenía dificultades con la memoria y con la coordinación. Repetimos innumerables tomas, pero ni a él ni a mí nos pasó por la cabeza rendirnos. Luchó

heroicamente con su hándicap y con su debilitada memoria, luchó y no se rindió en ningún momento. Finalmente teníamos todo el bufón en el casete. El triunfo fue total.

En el documental del rodaje de *Fanny y Alexander*, que dura más de dos horas, la lucha y el triunfo de Gunnar Björnstrand constituyen un punto esencial. Yo había convertido un material de miles de metros en una película dentro de la película, de unos veinte minutos.

Por si acaso, les pedí a Gunnar y a su esposa que viesen el fragmento para que me diesen autorización para emplearlo. Manifestaron su satisfacción. Yo estaba encantado, me pareció que había levantado un monumento a la última victoria de un gran actor al más alto nivel artístico. Más tarde la viuda se molestó y me exigió que quitase el trozo de la canción del bufón. Con tristeza me vi obligado a cumplir su exigencia. De todas formas, hemos conservado el negativo. El triunfo más grande de Gunnar Björnstrand como actor no debe caer en el olvido.

La realidad se convierte en sueños

Carl-Johan Malmberg La imagen final de su último largometraje. Un final. Una despedida. Pero también un comienzo.

La abuela le lee a Alexander *El sueño* de Strindberg: «Todo puede ocurrir, todo es posible y probable. El tiempo y el lugar no existen; empezando por algún acontecimiento insignificante, la imaginación teje una nueva red».

Un pequeño detalle de esta película que ilustra perfectamente las palabras de Strindberg «todo es posible» y la juguetona interpretación que Bergman hace de ellas: el libro que sostiene Gunn Wallgren no existe. Nunca se publicó una edición con esa portada; ni siquiera se había

publicado la obra por separado en 1907, el año en que se ambienta la película.

El libro es una falsificación. Imagino que se hizo para adecuarlo a la finalidad de la escena. Todo es posible para la imaginación. Puede invocar demonios e inventar una edición completamente nueva de Strindberg.

Ingmar Bergman Era difícil distinguir entre lo que yo fantaseaba y lo que se consideraba real. Haciendo un esfuerzo podía tal vez conseguir que la realidad fuese real, pero en ella había, por ejemplo, espectros y fantasmas. ¿Qué iba a hacer con ellos? Y los cuentos, ¿eran reales?

El largo adiós a la cinematografía

Ingmar Bergman La versión larga era la más importante. Es la película de la que hoy verdaderamente me siento responsable. La distribución cinematográfica era necesaria, pero no primaria. Por razones prácticas y técnicas se hicieron primero los cinco episodios de televisión. Después de montarlos teníamos una película de más de cinco horas.

Después de *Fanny y Alexander* ya no habrá más largometrajes para mí. Nunca lo he pasado tan bien y nunca he trabajado tanto. *Fanny y Alexander* es la meta de mi vida como cineasta. Los largometrajes son para los jóvenes, tanto física como mentalmente. Si escribo algo, otra persona tendrá que dirigirlo. Pero no tengo nada en contra de dirigir para la televisión, sesenta minutos o así.

Cronología
1977-1983

Ingmar Bergman: hablar del teatro

Por Lise-Lone y Frederick J. Marker

Ritmo

Lise-Lone Marker ¿Qué producciones teatrales considera que le gustan más?

Ingmar Bergman Es muy difícil. No lo sé. No tiene nada que ver con el resultado; tiene que ver solamente con la atmósfera, con lo bien que lo pasamos juntos cuando trabajamos en la obra. La razón por la que soy mucho más hombre de teatro que de cine es que el teatro para mí es siempre… trabajar en el teatro es una forma de vida. Hacer una película es un trabajo pesado, realmente lo es. Pero ir al teatro por la mañana, ir a la sala de ensayos, reunirme con los actores y sentarme, y trabajar con ellos… aprender a escuchar las palabras del dramaturgo y su corazón junto con los actores… eso es una forma de vida; eso es lo mejor de todo. Y si estás con actores que comparten el mismo modo de pensar, la misma actitud hacia su trabajo, es maravilloso. Creo que haré una o dos o tres películas más; y después lo

dejaré. Pero espero tener ocasión de trabajar en el teatro hasta que me saquen con los pies por delante. (*Risas.*)

Lise-Lone Marker Espero que no diga en serio eso de sus películas.

Ingmar Bergman Oh, sí, sí, sí. Es muy sencillo. Porque la cinematografía es físicamente muy muy dura; es un trabajo malísimo, físicamente. Un día te sientes muy cansado, no quieres… y cuando estás cansado físicamente, necesitas una enorme vitalidad todos los días para sobrevivir, para ser perfecto. ¿Comprende? Se hacen unos tres minutos de película cada día, y esos tres minutos tienen que ser perfectos, muy perfectos. Empiezas a las nueve de la mañana y después trabajas ocho horas, muy duro. Y todo sale de ti… sale de mí, todo, en cada momento. Y todo el equipo depende de tus sentimientos, de tus reacciones más irracionales. Y es muy difícil.

Frederick J. Marker ¿Diferente del teatro en qué sentido?

Ingmar Bergman En el teatro, si no te sientes bien, no te sientes bien… y puedes decir a los actores: hoy no me siento bien, vamos a dar un paseo por el parque o vamos al museo a ver una exposición o simplemente vamos a sentarnos y charlar. O… hoy no ha salido tan bien, pero quizá mañana o pasado mañanao la semana que viene salga mejor. El cine es muy neurótico; estás obsesionado; tu trabajo es muy neurótico; pero el trabajo creativo del teatro, realizado junto con los actores, es un modo muy sano de crear.

Frederick J. Marker Frecuentemente habla usted del teatro como un colectivo, en el sentido de trabajar con los actores.

Ingmar Bergman Sí, es un modo maravilloso de reunirse y estar en contacto con otras personas.

Frederick J. Marker Como director debe de ser muy difícil llegar al nivel de lograr estar lo bastante relajado para tomárselo así. ¿Sabe lo que quiero decir? ¿No está mucho más tenso el director joven que empieza…?

Ingmar Bergman Eso es diferente. Por supuesto, todos los días, todas las mañanas mientras hay ensayos, te despiertas muy muy temprano con una especie de tensión, y la tensión siempre está ahí; pero tienes que utilizarla como una pila. No debes contagiar a los actores, porque si los contagias de tu tensión, serán muy desdichados. Así que debes limitarte a decir a los actores que se sienten y después les dices: «Chicos, vamos a relajarnos; vamos a tomárnoslo con calma. Vamos a escucharnos unos a otros». Porque la actuación nunca es —y esa es una gran equivocación—, la actuación nunca es un yo, siempre es un tú. Porque en el momento en que dos actores se olvidan de sí mismos y toman todo del otro, entonces tienes los grandes momentos de la actuación. Y ese es todo el secreto.

Frederick J. Marker Lo que quise decir antes acerca de la tensión tiene relación también con nuestro anterior comentario acerca del libreto del director, que usted siempre prepara y después deja a un lado. Ha dicho usted con frecuencia que la improvisación depende de una cuidadosa preparación. Pero ¿cuál es la relación entre la preparación y ser capaz después de dejarlo todo a un lado?

Ingmar Bergman Hay que sentirse absolutamente seguro cuando se acude a los ensayos. Cuando se acude al primer ensayo, hay que estar absolutamente seguro; hay que tener una preparación precisa y hay que estar absolutamente seguro de que esto es lo que [el dramaturgo] quería decir. Y hay que estar satisfecho con ello. Tiene que haberse convertido en nuestra propia experiencia: nuestra propia experiencia espiritual. Y después podemos relajarnos con el material. Sentimos que estamos allí.

Ya no hay ningún acto de violencia, ni contra el texto ni contra los actores. Ensayar en el teatro tiene que ver con el contacto, con escuchar, con la ternura, con el amor, con la seguridad. Y si después, junto con los actores, se puede crear esta atmósfera, es una atmósfera creativa: entonces empieza todo. Es un milagro. Empieza. Sí, está vivo. Porque recibo cosas de los actores y les devuelvo cosas a los actores.

Frederick J. Marker Sin preocuparse de lo que tenía planificado de antemano.

Ingmar Bergman Sí. Pero tengo que prepararme con precisión para cada pequeño momento, en cada pequeño detalle. Tengo que saber que esto es lo que quiero hacer, y después puedo improvisar.

Lise-Lone Marker ¿No tiene los sonidos de sus voces en la cabeza, entonces, antes de entrar?

Ingmar Bergman Sí, a veces. Pero no siempre. A veces, con mucha claridad… Siempre tengo presentes a los actores cuando me preparo; siempre tengo presentes a los actores. ¿Qué puede hacer este actor, y qué no puede hacer? ¿Cuáles son sus limitaciones? ¿Cuáles son sus dificultades? ¿Cuál es su punto fuerte?

Lise-Lone Marker ¿Alguna vez les lee el texto?

Ingmar Bergman No, nunca. Nunca. Les puedo dar el ritmo. Podemos hablar del ritmo de un texto, pero nunca les digo cómo tienen que interpretarlo. Podemos hablar de la coreografía y podemos hablar del ritmo y de las pausas, pero nunca les digo cómo tienen que decirlo.

Frederick J. Marker El ritmo es muy importante para usted, ¿no es así?

Ingmar Bergman El ritmo es lo más importante. Es lo más importante de todo. También en la película.

Lise-Lone Marker ¿Ve usted una relación entre el cine y el teatro en este sentido?

Ingmar Bergman No. No mucha. Pero el ritmo es siempre la cosa más importante que existe. Porque todo es ritmo. En cada momento de nuestra vida, sin pensarlo siquiera, vivimos con diferentes clases de ritmos: la respiración, los latidos del corazón, el movimiento de los ojos, el ciclo del día y de la noche, de la destrucción y de la creación, todo en el mundo es ritmo. Y, por tanto, nuestro trabajo artístico ha de construirse también sobre el hecho de que trabajamos con él; hemos de abrirnos camino escuchando el ritmo específico de la obra, el ritmo específico del texto. Y esta es precisamente la dificultad cuando se trabaja mucho con traducciones; si el traductor no ha captado el ritmo del original —lo cual ocurre pocas veces—, estamos atrapados en un infierno, porque sientes que estás trabajando contra el texto, yendo contra la obra. Es muy difícil.

Coreografía

Ingmar Bergman Los movimientos de los actores, levantándose de un sofá, dirigiéndose a esa silla, regresando, parando, volviendo la cabeza hacia la audiencia: todo eso es lo que yo llamo la coreografía.

Lise-Lone Marker Sin embargo, es mucho más que simple «orientación». Lo describe usted casi como lo haría el coreógrafo de un *ballet* no habla solo de moverse desde un punto a otro del escenario, sino también de los gestos, del más mínimo movimiento de la cabeza…

Ingmar Bergman Sí, todo.

Lise-Lone Marker Tiene usted que mostrar literalmente a sus actores lo que desea, casi del modo que lo hace el coreógrafo de un *ballet* ¿Lo hace usted así?

Ingmar Bergman En cierto modo, sí.

Lise-Lone Marker Impresiona tanto la precisión de sus gestos, de sus movimientos…

Ingmar Bergman Sí, les digo…

Lise-Lone Marker… lo que usted desea.

Ingmar Bergman Sí. Pero a veces el propio actor empieza, y entonces le puedo decir: trata de hacerlo de esa manera; y eso puede ser mejor. Es una especie de colaboración. Muy estrecha. Muy estrecha, muy erótica. Es muy íntima. Estás muy cerca de los actores cuando trabajas con ellos en los ensayos creativos.

Lise-Lone Marker Antes de meterse en los ensayos, ¿sabe usted con exactitud, en términos visuales, cómo ha de moverse el actor, gesticular y demás?

Ingmar Bergman Sí, en cierto modo. En cierto modo. Especialmente el lugar donde están; las diferentes posiciones de los actores. Así que sé exactamente dónde están. Dónde los tengo. Y si tienen contacto o no tienen contacto. Si se miran unos a otros o no se miran unos a otros. Eso tiene una importancia capital.

«Yo me acerco mucho a los actores. Tenemos una relación simbiótica cuando trabajamos en el plato o en el escenario, y esta relación puede ser muy dolorosa de terminar».

—en: *Ögats glädje* (1995), de Mikael Timm

El punto mágico

Use-Lone Marker Recuerdo algo que dijo usted cuando habló ante la escuela de interpretación del Teatro Real allá por 1958 o así: que había una diferencia entre dirigir a actores jóvenes —en un conjunto que usted mismo ha creado en cierto sentido— y manejar a actores mayores, más

experimentados, a quienes hay que tratar de un modo algo diferente. ¿Todavía siente que eso es así?

Ingmar Bergman Bueno, llevo en este negocio —esta profesión— unos cuarenta años; y he tenido verdaderas dificultades con los actores, dificultades reales, tres o cuatro veces. No es mucho. Porque siempre se encuentra algún modo de comunicarse con un actor. No es difícil.

Lise-Lone Marker Sin duda deben estar ansiosos por comunicarse.

Ingmar Bergman Pero debe usted comprenderlo: están ahí de pie, se exponen, son muy vulnerables. Usted se sienta ahí y no es vulnerable; siempre está protegida. Pero ellos están ahí con la cara y el cuerpo terriblemente expuestos. Así que hay que tener cuidado, escucharles, cuidarles, respetarles. Es muy importante.

Lise-Lone Marker Para continuar hablando de su trabajo con el actor, me pregunto si podría usted decir algo acerca de su concepto del llamado punto focal de energía: el punto magnético donde el actor está mejor situado en un espacio escénico determinado.

Ingmar Bergman Sí, por supuesto, el punto mágico. No tiene nada que ver con la forma del escenario, solo con el teatro concreto. Está ahí en cualquier escenario. Hay que buscarlo, y hay que encontrarlo: el punto donde el actor está mejor y más efectivamente ubicado. Los efectos de aproximación y retirada se crean todos en relación con ese punto. Esa es la dificultad cuando se llega a un nuevo escenario: todavía no sabes dónde está situado el punto mágico. La primera vez que experimenté eso, de forma consciente, fue en el enorme teatro de Malmö. Había que localizar, muy conscientemente, el punto del escenario donde los actores tienen más energía. Y lo recuerdo muy bien: era un pequeño rectángulo, de seis por cuatro metros,

a unos dos metros y medio del frente. A partir de ahí, no hubo ningún problema.

Frederick J. Marker ¿Y entonces se coreografía todo con relación a ese punto?

Ingmar Bergman Sí. En nuestro Real Teatro Dramático de Estocolmo —es una casa maravillosa— se puede estar en cualquier lugar del escenario y todo él es mágico. Tan próximo, tan íntimo.

Lo simbólico

Ingmar Bergman Odio cuando el director se entromete, cuando alarga la mano y toca al espectador así y dice: «¡Mire lo que he hecho! ¡Vea lo simbólico que es todo esto!». Aquí en el teatro alemán, ya sabe, cuando escenifican *El príncipe de Homburg* de Kleist, todo el escenario está lleno de patatas (*risas*), y preguntas: «¿Por qué? ¿Por qué está el escenario lleno de patatas de forma que los actores tienen que andar tropezando con las patatas todo el tiempo?». «Sí, porque debe usted saber que la intención del director es aclarar que Prusia, en aquella época, era una sociedad agraria, un país de agricultores». Con eso, ve usted, el director se ha mezclado en la obra, y no se dirige tanto al público como a los críticos. Tiene una conversación con los críticos por encima de las cabezas de los actores y del público. Eso es muy muy moderno aquí en Alemania actualmente: esa especie de conversación neurótica. Les encanta.

Lise-Lone Marker ¿Por qué se dejan engañar así los críticos?

Ingmar Bergman A los críticos les encanta también. La tradición teatral es tan fuerte aquí, ya sabe; todo espectador de teatro ha visto *Tartufo* cinco veces, *Fausto* diez veces, *El príncipe de Homburg* seis veces. Y así, como dicen los

alemanes, *man muss sich was einfallen lassen. (Risas.)* Hay que idear algo. Y el crítico se sienta ahí diciendo: «¡Ajá! He visto esto mismo en 1943 en Berlín o en Kassel, o donde sea»; tienen 110 teatros municipales aquí, ¿sabe? Es increíble. Pero la vitalidad es enorme.

Mi intención no es ser un renovador. Solo quiero presentar las obras y hacerlas vivir en el corazón del público. Esa es mi única intención. Yo leo la obra, vive en mí. Contagio mis intenciones a los actores, y ellos me devuelven muchas cosas a cambio. Durante cierto periodo de creatividad y de relaciones íntimas, construimos una creación que está, espero, totalmente viva. Y la única razón por la que se ha hecho es para contagiársela al espectador; para que pueda vivir en su corazón, en su mente. Y eso lo es todo.

Mi experiencia me ha enseñado la importancia de la simple sugerencia en el teatro. Eres un actor y tomas esta horrible silla (*escenificándolo*) y la pones aquí arriba en la mesa, y le dices a tu público: «Mis queridos amigos, pueden ustedes pensar que esta silla tiene un aspecto horrible, pero se equivocan. Esta es la silla de oro con diamantes incrustados más cara y más bella jamás creada. Se construyó para una emperatriz china hace 6000 años; ella murió sentada en la silla, y fue enterrada con ella. Ahora está aquí; y es muy muy frágil. Pero ahora, ocúpense de ella, porque tengo que dejarles unos momentos». Entonces regresas en el papel de un bribón, y empiezas a arrojar y golpear la silla de un lado para otro; y todo el público odiará a ese bribón. Se pondrán nerviosos porque han aceptado la sugerencia y han adquirido sentimientos hacia la silla. Y eso es el teatro.

Shakespeare se dio cuenta de eso. Shakespeare nunca nos cuenta nada, qué ocurre, qué aspecto tiene una escena; es una calle o una montaña u otra parte del bosque. Pero, de

repente, los actores entraban en su escenario bajo el sol —porque siempre actuaban a plena luz del día— llevando antorchas encendidas; y cuatro oboes de la orquesta tocaban una pequeña, pequeña melodía; y todo el público sabía inmediatamente que era de noche. ¡Nada puede ser más fantástico que eso!

La verdadera creación teatral debe recordar siempre al público que está contemplando una representación. Creo que si tratamos de apartarnos de esa regla, nos vendremos abajo muy pronto. Porque la función del espectador —si hablamos de un espectador ideal contemplando la representación ideal— es sufrir constantes cambios de idea, cambios en su concentración. Desde estar completamente implicado en un instante, hasta darse cuenta en el instante siguiente de que está en el teatro. En el segundo siguiente está implicado de nuevo, completamente implicado; después, al cabo de tres segundos, está otra vez de regreso en el teatro. Y eso es una parte —y una parte muy muy importante— de ser partícipe del ritual. Porque esa palabra, *Verfremdung* [«alienación»], es una completa equivocación. El espectador está siempre implicado y está siempre fuera, en un solo y mismo momento.

Lise-Lone Marker El teatro es muy diferente del cine a ese respecto, ¿no es así?

Ingmar Bergman Verá, en el cine, el espectador está hipnotizado; porque está también en la posición de alguien a quien están hipnotizando. Como usted sabe, cuando están hipnotizando a alguien, el hipnotizador utiliza con frecuencia una pequeña lámpara, un punto de luz, y dice: «Siga esto con los ojos». (*Escenificándolo.*) Después mueve el punto de luz hacia ahí arriba, al techo; y no deje de mirarlo, dice, concéntrese en eso. Con el cine es exactamente igual. Se sienta usted cómodamente, espero,

con luz ante usted, en la oscuridad, muy silencioso, muy lejos de otras personas.

Capítulo 7

FANTASMAS, DIABLOS Y DEMONIOS

Introducción

Ingmar Bergman Fantasmas, diablos y demonios, buenos, malos o simplemente fastidiosos. Me han soplado en la cara, empujado, clavado agujas, tirado del jerséi. Me han hablado, a gritos o en susurros, voces claras, no particularmente comprensibles pero imposibles de ignorar.

Ingmar Bergman Hace muchos años vi una película de dibujos animados de Walt Disney. Trataba de un pingüino que ansiaba ir a los mares del Sur. Al cabo del tiempo se puso en camino y recaló en una isla llena de palmeras en medio de un mar cálido y azul. En una palmera había clavado fotos de la Antártida. Echaba en falta su casa y estaba ocupadísimo, trabajando frenéticamente en la construcción de un barco en el que poder regresar.

Yo soy como ese pingüino. Cuando trabajaba en el Residenztheater, pensaba a menudo en el Dramaten y tenía ganas de estar en casa, de recuperar mi idioma, los amigos, los compañeros de trabajo y la sensación de formar parte de algo. Ahora que estoy en casa echo en falta los desafíos, los follones, las batallas sangrientas y los artistas suicidas.

A mi edad lo imposible constituye un estímulo. Comprendo muy bien al personaje de Ibsen, el constructor Solness, cuando se pone a trepar por la torre de la iglesia, a pesar de que sufre de vértigo. Los psicoanalistas dicen muy delicadamente que la pasión por lo imposible tiene que ver con la declinante potencia sexual. ¿Qué otra cosa iba a decir un psicoanalista?

El caso es que yo creo que a mí me mueven otros motivos. El fracaso puede tener un sabor fresco y acre, los contratiempos suscitan agresiones y despiertan la creatividad adormilada. Estar agarrado a la pared noroeste del Everest puede ser algo lleno de placer. Antes de que me silencien las razones biológicas me gustaría que me contradijesen y me cuestionasen. No solo yo, eso lo hago cada día. Quiero ser molesto, incordiador y difícil de encasillar.

Peter Cowie *Bergman siguió al pie de la letra su «retirada» del cine después de Fanny y Alexander. Pero continuó escribiendo guiones y dirigiendo producciones televisivas que eran «películas» en todo menos en el nombre; y con frecuencia se estrenaban en salas fuera de Escandinavia*.

En 1985 Bergman perdió a su hermano mayor Dag, quien había estado confinado mucho tiempo en una silla de ruedas. Dos años después apareció Linterna mágica. En estas memorias, que recorren su carrera en el escenario y en la pantalla, y evocan especialmente su infancia, Bergman demostró su autoridad descriptiva como escritor, y su capacidad de autoanálisis. El libro fue traducido a más de 25 idiomas y recibió críticas excelentes. En 1990 publicó una especie de secuela. Imágenes, en la que dedicó más atención a muchas de sus películas.

Los viajes de Bergman al extranjero, esporádicos en el mejor de los casos, se volvieron ahora raros. En 1982 visitó

el Teatro Nacional Cinematográfico de Londres para rendir tributo a su antiguo mentor, Alf Sjöberg, quien había muerto en un accidente de tráfico en 1980, y al año siguiente acompañó la versión completa para televisión de Fanny y Alexander al Festival de Cine de Venecia para una presentación de gala.

Durante 1994 y principios de 1995, Bergman compartió la larga y dolorosa batalla que libró su esposa, Ingrid, contra el cáncer de estómago. Durante la terrible experiencia, se acercó a la hija que tenía con Ingrid, Maria von Rosen, durante mucho tiempo no reconocida, y casi una década más tarde él y Maria publicaron Tre dagboecker (Tres diarios)*, relatando el inexorable avance de la enfermedad de Ingrid.*

En 1997 se le concedió la Palma de Palmas del Festival de Cine de Cannes. Esta señaló el quincuagésimo aniversario del festival y fue votada por todos los ganadores sobrevivientes de la Palma de Oro: un premio que reconocía al mejor cineasta vivo que jamás hubiera ganado el máximo galardón en Cannes. Como siempre, Bergman declinó asistir a la ceremonia, pero Liv Ullmann aceptó la Palma especial de manos de su madre, Liv Ullmann. «La propia vida me ha alcanzado finalmente y me ha hecho tímido y silencioso», citó ella a su padre.

El último trabajo audiovisual de Bergman, Saraband*, se estrenó en la televisión sueca el 1 de diciembre de 2003. Se había previsto con interés un estreno mundial en salas de cine, pero Bergman no aprobó la calidad de las imágenes digitales y solicitó que la película no saliera a la luz pública. Cedió, primero para una o dos exhibiciones excepcionales en Francia, y la película fue exhibida después en la mayor parte de los territorios importantes, aunque su origen televisivo la excluyó de la mayoría de los premios relevantes.*

Tras el ensayo

Efter repetitionen (1984)

Amar a los actores

Ingmar Bergman Inicialmente pensé en una correspondencia entre un viejo director y una joven actriz. Empecé a escribir, pero pronto me di cuenta de que se hacía aburrido. Sería más divertido si se les pudiese ver.

Mientras escribía di, por lo visto, en un nervio sensitivo o, si se quiere, en una vena de agua. Del subconsciente trepaban lianas y extrañas malas hierbas. Todo aquello creció como la espuma, incontenablemente. De pronto se incorporó a la historia la amante del director, que es la madre de la joven actriz. Lleva ya muchos años muerta, pero sin embargo entra en el juego. Entre las cuatro y las cinco de la tarde, la hora silenciosa, regresan muchas cosas a un escenario vacio y oscuro.

Peter Cowie *Tras un ensayo, Henrik Vogler (Erland Josephson), director teatral, se ha quedado dormido en su mesa de trabajo, sobre el escenario. Anna Egerman, su actriz protagonista (Lena Olin), regresa a la sala, buscando ostensiblemente una pulsera que se le ha caído durante los ensayos, pero también con la esperanza de estrechar su relación con Henrik. Ella está interpretando el papel de la hija de Indra en El sueño de Strindberg, que Henrik dirige por quinta vez (Bergman puso en escena la obra en tres*

ocasiones y la rodó para televisión). La antigua amante de Henrik, Rakel (Ingrid Thulin), madre de Anna, lleva cinco años muerta, pero ahora, en el espíritu del drama de Strindberg, entra en escena y se enfrenta con Henrik en una fuerte discusión acerca del teatro. Cuando Rakel se ha ido, Anna le dice a Henrik que estaba embarazada, ha abortado y va a divorciarse de su marido.

Diálogo

Ingmar Bergman *Tras el ensayo* es en realidad un diálogo entre una joven actriz y un viejo director:

> **Anna**: ¿Cómo puedes estar tan seguro de que le dices las palabras adecuadas a un actor?
> **Vogler**: No lo sé. Es una sensación.
> **Anna**: ¿Nunca tienes miedo de tener una sensación equivocada?
> **Vogler**: Cuando era más joven y debía haber tenido razones para tener miedo, no entendía que tenía razones para tener miedo.
> **Anna**: A lo largo del camino de muchos directores hay actores humillados y mutilados. ¿Te has molestado alguna vez en contar tus víctimas?
> **Vogler**: No.
> **Anna**: ¿Quizá no hayas causado víctimas?
> **Vogler**: No lo creo.
> **Anna**: ¿Cómo puedes estar tan seguro?
> **Vogler**: En la vida, o digamos mejor la realidad, creo que hay personas que llevan heridas de mi manera de proceder lo mismo que yo llevo heridas del comportamiento de otros.
> **Anna**: ¿No en el teatro?

Vogler: No. No en el teatro. Quizá te preguntes cómo puedo estar tan seguro y ahora te voy a decir algo que suena sentimental y exagerado, pero que, sin embargo, es la pura verdad: ¡yo amo a los actores!

Anna: ¿Amas?

Vogler: Exactamente, amo. Los amo como fenómeno en el mundo de los sentidos, amo su profesión, amo su valentía o su desdén por la muerte o como lo quieran llamar. Amo sus excusas, pero también su negra e implacable sinceridad. Los amo cuando me intentan manipular y les envidio su credulidad y su perspicacia. Sí, amo a los actores, incondicionalmente, grandiosamente. Por eso no puedo hacerles daño.

Triste

Ingmar Bergman Escribí *Tras el ensayo* por el placer de materializarla con Sven Nykvist, Erland Josephsson y Lena Olin. A Lena siempre la he seguido con ternura e interés profesional. Erland es mi amigo desde hace cincuenta años. Sven es Sven. Si alguna vez echo de menos el trabajo cinematográfico, lo que echo de menos es únicamente la colaboración con Sven.

Tras el ensayo estaba pues destinada a ser un agradable episodio en mi camino hacia la muerte. Seríamos un pequeño equipo. Ensayaríamos tres semanas y Sven filmaría. Trabajaríamos en los estudios del Instituto del Cine y el decorado sería sencillo.

El rodaje careció de alegría.

Cuando ahora vuelvo a ver *Tras el ensayo*, me parece mejor de lo que la recordaba. Cuando uno ha luchado con un rodaje difícil no se puede librar de la insatisfacción, lo

quehace que se recuerde la película con mayor aversión de la necesaria.

Ingrid Thulin es una de las actrices realmente grandes de nuestro tiempo. Como lo expresó una vez una colega envidiosa: «Está casada con la cámara». Pero esta vez no logra establecer distancia alguna con su papel. Cuando dice: «¿Crees que mi instrumento está estropeado para siempre?», se echa a llorar. Yo le dije: «¡Nada de sentimentalismos!». Para mí era natural que dijese la réplica con fría aplicación. Pero, en vez de hacerlo así, se echaba a llorar cada vez. Finalmente me rendí. Quizá me enfadé con Ingrid porque estaba enfadado conmigo mismo: «¿Está mi instrumento estropeado para siempre?». La pregunta, probablemente, se refería más a mí que a ella.

A esto hay que añadir que Erland Josephsson estaba agotado por el trabajo. Por primera vez durante nuestra larga colaboración se vio afectado por lo que los alemanes llaman *Textangst*, la angustia del texto. El último día, que era el más importante, acarreó cortocircuitos y apagones. Logramos llegar al final, pero nada más.

Ingmar Bergman 31 de marzo: Acabo de repasar y ver atentamente todas las tomas y me parece que el resultado es más o menos mediocre, en parte malogrado. No hay nada que hacer, la mayor parte de ello depende del texto, que ya no responde a mis ideas sobre la profesión (ahí se ve lo deprisa, lo *jodidamente* deprisa que va: ayer verdad, hoy tontería). La razón principal es de todos modos el cansancio que me ha abatido durante todo este periodo de trabajo. Lo uno quizá tenga que ver con lo otro, en cualquier caso es indiferente. Katinka dice, recurriendo a toda su dulce autoridad, que en estos momentos me equivoco en casi todo lo que digo.

Rodar una película con película

Ingmar Bergman *Tras el ensayo* tenía mucho que ver con mi actitud y mi relación con el teatro y con los actores, con esta sucia, dudosa, fantástica, increíble y cruel profesión. Eso es todo.

Se hizo para la televisión. Pero después hubo algunos distribuidores que incumplieron los contratos, y de repente apareció en el cine. Pero yo nunca la imaginé para la gran pantalla. *Tras el ensayo* era un drama televisivo, hecho solo para la televisión. Utilizamos película de 16 mm.

Sven Nykvist Ingmar quería que *Fanny y Alexander* fuera la última película que dirigiera, una triunfante despedida a Miss Filmia.

Quería dedicar su futura energía creativa a los medios teatral y televisivo, menos exigentes. En la primavera de 1983, hicimos una pequeña obra de salón para la televisión, *Tras el ensayo*. A causa del éxito de *Fanny y Alexander, Tras el ensayo* se exhibió en cines a nivel internacional. Ciertamente no era una mala película —y se rodó con película—, pero Ingmar se disgustó. Le habían estafado su última película; en el futuro haría televisión debidamente, esto es, utilizando vídeo y tres cámaras, y entonces fue cuando Ingmar y yo dejamos de trabajar juntos.

Jörn Donner El contrato que firmé con Bergman para *Tras el ensayo*, que le garantizaba un beneficio incluso antes de empezar a rodar, incluía una «cláusula de ampliación». También había sido vendida en el extranjero a partes interesadas que exhibirían la versión de largometraje. Ingmar sabía todo esto (o lo sabía su esposa; ella se ocupaba de la contabilidad y de los contratos), pero fue correcto hacer *Fanny y Alexander* como la última película, lo cual es una afirmación semántica, teniendo en cuenta el número de películas para la televisión que ha hecho Bergman desde entonces.

«Producir una obra teatral sin los actores adecuados sería como tratar de encajar un tapón cuadrado en un agujero redondo».

—IB *Svenska Dagbladet* (1989)

Obra de salón

Jurgen Schildt La cámara, la desvergonzadamente entrometida cámara, se centra principalmente en Henrik Vogler, interpretado por Erland Josephson, quien era para entonces un director consagrado, curtido. Le corresponde a él comercializar una selección de las opiniones adquiridas de Ingmar Bergman. Pero detrás del texto, si escarbamos bajo la superficie, las obras de salón de Bergman tratan de rutinas y de la comprensión de que el mundo trata de la motivación y la ejecución. Es decir, el tedio del triunfo, el conocimiento de que se sabe todos los trucos del libro; en combinación con el hecho de que no puede molestarse en utilizarlos una vez más. Probablemente lo hará. Hasta entonces tengo que decir que la aportación de Bergman ayer fue una cosa áspera y apagada; interpretada con rigidez, indiscreta en su enfoque psicológico y al mismo tiempo limitada en su formato y forma de expresión.

Jan Aghed Visualmente, *Tras el ensayo* es una cosa anquilosada. Pero Bergman ha tenido desde hace tiempo este sentido intuitivo de la proporción, los movimientos de la cámara y el ritmo, y se rodea, como todos sabemos, de caras de actores tan expresivas que incluso esta miniatura dramática se convierte en una experiencia visual intensa.

Esta nueva película trata en buena medida de la franqueza dolorosa, y de un modo brutal de asimilar las propias acciones, presentados por dos portavoces magistrales del brutal pero tierno desenmascaramiento que

hace el autor de dos artistas en el escenario: Erland Josephson e Ingrid Thulin.

Los benditos

De två saliga (1986)

Folie à deux

Bengt Forslund Después de hacer *Tras el ensayo*, Bergman se dirigió a la Televisión Sueca con tres obras acerca de diferentes formas de pasión. Quería dirigir él mismo *Los benditos,* de Ulla Isaksson, basada en su novela de 1962. Se le pidió también a Ulla Isaksson que escribiera la segunda obra teatral, pero la tercera, que había de tratar de la pasión religiosa, no se llegó a escribir.

Peter Cowie *Bergman y Ulla Isaksson habían trabajado juntos anteriormente. Ella escribió los guiones para las películas premiadas El manantial de la doncella y En el umbral de la vida*.

Arbetet Tras mucha deliberación, la autora Ulla Isaksson aceptó que se basara una obra dramática televisiva en su novela de 1962 *Los benditos*. Vaciló porque temía que el tema fuera demasiado difícil. Ingmar Bergman le preguntó entonces, hace casi 25 años, si podía hacer una película del libro. Ulla Isaksson dudó, y el proyecto fue pospuesto. Llevó algún tiempo antes de que se pusiera a trabajar para reescribir la novela en forma de obra teatral.

Peter Cowie *La obra teatral televisiva de Ulla Isaksson adopta la forma de una adusta autopsia de una desacertada relación entre dos inadaptados sociales de mediana edad,*

Sune (Per Myrberg) y Viveka (Harriet Andersson), que se conocen un día en la catedral de Uppsala. Viveka es apasionadamente religiosa y Sune abraza pronto sus creencias. Ninguno de ellos ha tenido experiencia sexual alguna antes de conocerse, y en una búsqueda obsesiva del amor puro y exhaustivo, se encierran en un apartamento y se niegan a permitir la entrada a nadie más. Sune cae poco a poco bajo la sombra de la paranoia de su esposa. Viveka se va desquiciando cada vez más y el propio Sune, en consecuencia, se desliza hacia la locura, llegando a ir tan lejos que se hiere en un ojo para igualar la enfermedad ocular de su pareja. Psicológicamente trastornados, deciden suicidarse juntos abriendo el gas de su hermético apartamento.

Este segundo largometraje para la Televisión Sueca está basado en una novela de Ulla Isaksson y, por tanto, es menos personal que Tras el ensayo. No obstante, trata de un tema próximo al corazón de Bergman, que es el de la pareja humana encadenada junta por desesperación, que cae víctima de un ardor mortal y contagioso que sofoca tanto al hombre como a la mujer.

Casa sombría

Bengt Forslund *Bergman nunca quedó satisfecho de su adaptación y nunca la ha mencionado por escrito ni en entrevistas. Este punto de vista fue compartido por varios críticos*.

Jurgen Schildt Ingmar Bergman estaba experimentando con potentes productos químicos en la obra teatral para televisión de ayer. La automutilación y los ojos arrancados son fenómenos practicados principalmente por samuráis japoneses y trágicos griegos.

La doble locura, llamada formalmente *folie à deux*, tiene su lugar claramente en los historiales médicos más avanzados. Por otro lado, las anormalidades y los pantanos psicológicos son áreas en las que Bergman sobresale. Consideren, por ejemplo, *Como en un espejo*, un relato de fantasmas acerca de la pequeña Karin y su esquizofrenia y su Dios araña contemplativo. O consideren el controvertido caso de Cecilia Ellius en *En el umbral de la vida*, la película de la década de 1950 para la que Ulla Isaksson escribió el guión.

Harriet Andersson se mueve en el oscuro mundo del personaje principal con engañosa familiaridad. Desde *Como en un espejo*, ha sido dueña de los llamados estallidos, exhibiendo una mezcla de desesperación y vértigo, tristeza y concentración. La base no es la más sólida de las producciones de Bergman. Todo está horriblemente concebido y es inteligente, con todos los viejos y queridos fantasmas en su sitio.

Susanne Marko Suena a falso desde la primera línea. Imposiblemente falso. Lamentablemente. Porque lo que en el libro de Isaksson era una canción de amor, una pieza polifónica de música coral en la que se elogiaban las numerosas y frecuentemente crueles facetas del amor con tanto apasionamiento y sinceridad como tenían de reconocibles, se convirtió, en la versión cinematográfica de Bergman, en un estudio sensacional y deshumanizado de un caso clínico psiquiátrico.

Un relato gótico contado con espumarajos en la boca y estremecimientos de placer recorriendo la espina dorsal.

John J. O’Connor Lo más sombrío de la obra de Bergman, pero la obra de un artista que puede mantener fija la mirada del espectador casi contra su voluntad.

Bengt Forslund *Pasarían seis años antes de que Bergman volviera a trabajar con medios electrónicos*.

En presencia de un payaso

Larmar och gör sig till (1997)

«Mi única guía es el principio del placer»: entrevista con Ingmar Bergman

Por Stig Björkman

Peter Cowie *En esta especulación sobre la muerte, a menudo divertida, incluso grotesca, Bergman resucita a muchos de los personajes de su familia y de su trabajo. Börje Ahlstedt interpreta a Carl Åkerblom, una personalidad similar a Carl Ekdahl en Fanny y Alexander; Pernilla August repite su encarnación de la madre de Ingmar, Karin Bergman; y nombres como Vogler, Egerman y Algot Frövik conjuran recuerdos de obras anteriores de Bergman.*

La película empieza con Carl Åkerblom (Börje Ahlstedt), de 54 años, en el hospital, donde le visita un payaso pálido (Agneta Ekmanner) llamado Rigmor, una referencia al rigor mortis. La fértil imaginación de Carl le impulsa a producir la primera película sonora del mundo, con actores que leen el diálogo en sincronía con la acción de la película tras la pantalla. La película describe el encuentro del compositor Franz Schubert con una cortesana y se titula La dicha de la Dama de la Noche. Carl y su novia, Pauline (Marie

Richardson), recorren la Suecia rural con su espectáculo. En el Salón de Templanza de Granäs, la audiencia parece fascinada por la película, pero un fallo del suministro eléctrico interrumpe la presentación. Así que Carl y Pauline improvisan un entretenimiento sobre el escenario, mostrando a Schubert cuando trabajaba en su Gran Sinfonía en 1823. El público se marcha respetuosamente, y la figura de Rigmor se le aparece de nuevo a Carl como memento mori*.*

Stig Björkman Poco antes de nuestra conversación, estaba viendo de nuevo la introducción de *En presencia de un payaso*; los primeros acordes de la película. Porque se trata de una película de la que se puede hablar en términos musicales. Su construcción es muy musical. La concepción de la introducción es bastante clásica. Empieza usted con un primer plano muy grande, continúa con un plano alto, después con un plano ancho, y muestra al protagonista, el tío Carl, solo en una gran sala de hospital. Y después, unos pocos acordes musicales.

Ingmar Bergman La música es lo esencial aquí. Lo que oímos son los dos primeros compases de *Der Leiermann*, la última canción del *Winterreise* de Franz Schubert. *Der Leiermann* significa «el organillero», y la voz canta acerca de la muerte. Estos dos primeros compases vuelven a aparecer como un *Leitmotiv* durante toda la película. Son muy singulares y sugerentes, especialmente cuando se considera que la obra fue compuesta en 1827, unos meses antes de su muerte [de Schubert].

Stig Björkman Sé que la música clásica siempre le ha interesado e inspirado. Pero ¿cómo llegó Schubert a su vida?

Ingmar Bergman Schubert es un antiguo amor que, en el pasado, nunca pensé realmente que fuera tan importante. Solamente ahora, en estos últimos años, he empezado a interesarme seriamente por él. He adquirido casi toda su

música de cámara en CD; es una producción impresionante. También he investigado mucho sobre Schubert. Es muy interesante. Murió de sífilis a los 32 años en 1828. Mejor dicho, no sabemos si le mató la enfermedad o las horribles medicinas que utilizaban en aquellos días para curarla. También puede haber muerto de envenenamiento por mercurio. Pero durante los últimos años de su vida es cuando compuso su música más extraña. Le he dedicado mucho tiempo, y creo que encaja muy bien con mi relato. Este loco a quien le di el papel protagonista, el tío Carl, se identifica con Schubert y con su destino.

Stig Björkman En el prólogo de su libro *El quinto acto*, afirma usted que *Tras el ensayo* se convirtió en una película para televisión solo por casualidad y que *El último aliento* fue producida en el teatro. Pero ¿no le da usted mismo un pequeño codazo a la casualidad, en un sentido u otro?

Ingmar Bergman No, eso es lo divertido. Desde hace algunos años, siempre que tengo que hacer algo nuevo, lo único que importa es mi placer, aquí y ahora. Actualmente siento una perfecta indiferencia hacia todo el tema de los beneficios y las consideraciones prácticas. Y ese placer tiene mucho que ver con los actores. Hace falta una máquina enorme para arrancarme de mi cómodo sofá, para hacerme renunciar a mi rutina diaria y lanzarme al turbulento proceso de hacer una película. En lo que se refiere a mi actividad profesional, creo que hoy, tras sesenta años de duro trabajo, tengo derecho a actuar exclusivamente bajo el principio del placer, y nada más.

Así que cuando pude reunir a este reparto para *En presencia de un payaso*, con Börje Ahlstedt, Erland Josephson y Marie Richardson —y también Lena Endre, Pernilla August y Peter Stormare—, era un reparto de ensueño, y no pude resistirme. Para mí, la diversión significa estar con esas personas. Quiero estar con ellas. Quiero ver lo

que pueden hacer con lo que yo he pensado. El resto es solamente hacer el trabajo.

Stig Björkman Börje Ahlstedt fue, por supuesto, la opción evidente para el papel del tío Carl. Ya ha interpretado el mismo papel en otras tres películas…

Ingmar Bergman Por supuesto, el papel fue escrito para él. El del profesor Vogler fue escrito para Erland. Sí, los tres papeles principales fueron escritos pensando en esos actores. Quiero decir que, cuando escribo, con frecuencia pienso en un actor determinado. Pero a veces, como en el caso de *Fanny y Alexander*, también ocurre que se incorporan al proyecto en algún momento personas muy diferentes de las que yo había imaginado. Eso también puede ser estimulante, una vez que se supera la decepción de no contar con los actores que querías.

Stig Björkman Pero con un nuevo actor podría usted sorprenderse, y eso podría tener un lado positivo.

Ingmar Bergman No, no quiero ninguna sorpresa. No me arrojo a este enorme malabarismo porque me guste sorprenderme. No, es demasiado duro. Realmente necesito toda la seguridad y confianza que proceden de conocer lo que voy a conseguir.

Stig Björkman En un artículo, Erland Josephson definió el trabajo del actor como un punto de equilibrio entre la soledad y el espíritu de equipo, que es una idea que comparten muchas personas. Pero ¿contempla usted su trabajo como director del mismo modo?

Ingmar Bergman (*Risas.*) ¿Qué piensa usted? Por supuesto que estoy de acuerdo con eso. El trabajo puede oscilar entre la desesperada soledad y un espíritu de equipo verdaderamente liberador. Para mí, la soledad en sí misma, como tal, nunca ha sido un problema. De hecho, me encanta la soledad y siempre he intentado estar solo. Siempre he aceptado el aislamiento profesional, que en cierto sentido

consiste en mantenerse al margen de todo. Los actores, en cambio, siempre están acercándose unos a otros. Es más, tienen ciertos ritos que consolidan ese espíritu de equipo, con una marcada tendencia inflacionista. Pero ser director es un trabajo solitario. Y sin embargo uno entra en contacto con muchas personas diferentes, y todos los cruces de fronteras que tienen lugar durante el trabajo son vitales y extremadamente intensos. Una vez realizado el trabajo, te embarga una especie de ansiedad de la separación. Eso dura quizá una semana, y después dejas de ver a esas personas.

Yo tengo unos pocos amigos íntimos: Bibi (Andersson), Liv (Ullmann), Erland. Los demás son personas a las que quiero inmensamente, a las que amo. Pero ese amor permanece estrictamente confinado entre las diez y media y las cinco menos cuarto en el teatro, o entre las nueve y las cinco cuando estamos rodando.

Stig Björkman Sus actividades exigen también un fuerte equilibrio interior. ¿Cómo lo consigue?

Ingmar Bergman Como soy una persona caótica, siempre dispuesta a explotar, siempre preparada para el desastre y, además de eso, soy hipocondriaco y algo histérico, me impongo una disciplina férrea a mí mismo y a mi trabajo. Porque sé que entonces no se trata de mí, sino de los actores. Y no dejo que mi vida privada y mis reacciones y sentimientos personales interfieran con mi trabajo. Eso sería verdaderamente catastrófico. Si empezara a mostrar mis malos humores, me enfurruñase o tuviera un ataque de resentimiento, se volvería terriblemente contagioso, y eso podría destrozar la atmósfera de trabajo y el humor general. Sería un terrible desastre profesional. Aprendí hace mucho a hacer lo que escribió Strindberg: «Mantener la cabeza y el corazón en calma». Tengo hábitos y rituales extremadamente rigurosos que llevo a cabo antes de entrar

en la sala de ensayo o en el estudio cinematográfico, porque sé que los necesito.

Stig Björkman Le dio a Agneta Ekmanner el papel de una Muerte muy provocativa y traviesa.

Ingmar Bergman Sí, es una especie de secuela de la Muerte de *El séptimo sello*. Pensé larga e intensamente en el modo de representar a la Muerte en esta película. El protagonista, el tío Carl, es como un niño. Un niño rebelde, aterrorizado. Además, recordé mis visitas infantiles al circo. El payaso blanco, que siempre estaba allí en los espectáculos, me volvía loco de miedo; no sé por qué. Tal vez porque era un hombre y, sin embargo, no era un hombre real. Los demás payasos eran siempre divertidos, pero el payaso blanco era aterrador. Siempre era cruel. Era el personaje peligroso que perseguía a los demás miembros de la *troupe* de payasos.

Stig Björkman En la película está el tema de la humillación, pero *En presencia de un payaso* termina con una nota que expresa una sensación de liberación. En ese sentido me recuerda un poco a *El rostro*, que termina también con una sensación de liberación, cuando se invita a los magos a actuar en palacio ante la familia real.

Ingmar Bergman Eso debe decidirlo usted. Nunca me gusta involucrarme en las interpretaciones de mis películas. Yo interpreto mis relatos a mi manera. Lo que usted piense y sienta está bien, pero yo no he reflexionado nunca realmente acerca de si las escenas finales producen una sensación de liberación o no. No me importa en absoluto dejar que el espectador sea el juez de eso.

Stig Björkman En Fårö, usted ve películas regularmente —una vez al día— en su propio cine. ¿Cómo elige las películas? ¿Es siempre el principio del placer, o se trata a veces de un deseo de saber más acerca de un cineasta y contemplar una serie de sus trabajos?

Ingmar Bergman En absoluto. Mi única guía es el principio del placer. No tengo ningún sistema en este campo. Pero a lo largo de unos pocos veranos llegué a ver prácticamente todas las películas hechas en Suecia en la década de 1930. Me divertí mucho. Y después hay películas a las que regreso. Es fácil equivocarse acerca de experiencias pasadas. Ya he visto esa película, nos decimos. Pero ¿entonces qué? Tal vez solo tengamos un vago recuerdo acerca de lo que trataba. Y quizá la sombra de una o dos imágenes, unas pocas escenas, surja en nuestra memoria. Pero en realidad lo hemos olvidado casi todo. Es exactamente lo mismo cuando te diriges a tus estanterías y piensas: «¿Qué voy a leer ahora? *¿Los hermanos Karamazov?* Lo he leído. Pero ¿cuándo? Cuando estaba estudiando literatura en la universidad, en mi juventud, a finales de la década de 1930». Y entonces vuelvo a leer el libro, y es una obra asombrosa. O cojo *Gösta Berling* de Selma Lagerlöf. Me pongo cómodo y lo vuelvo a leer, y me cautiva tanto como la primera vez. Es igual con el cine.

Confesiones de un fanático de la televisión

Por Jannike Åhlund

Si contemplamos más de cerca las producciones de Ingmar Bergman para la televisión —un gran corpus de obras, frecuentemente pasado por alto en el contexto general de la obra dramática de Bergman—, nos damos cuenta de que abarca una enorme gama de estilos, métodos y enfoques. Ingmar Bergman es una persona a quien no le gusta que le

arrinconen. A nivel personal y profesional, detesta y desafía la clasificación.

Su trabajo para televisión, que comprende 23 obras —obras teatrales, obras de salón, «teatro televisado», miniseries posteriormente acortadas como películas de cine—, no tiene realmente ningún denominador común desde el punto de vista estético. Todas y cada una de estas producciones, que se extienden a lo largo de un periodo de casi cincuenta años —desde *Viene Mr. Sleeman*, totalmente primitiva desde el punto de vista técnico, en 1957, hasta su canto del cisne artístico, *En presencia de un payaso*, completamente avanzada, en 1997— han sido dictadas por los fines y necesidades específicos de la época de su creación. Por consiguiente, tratar de crear una especie de coherencia cronológica o incluso una línea de evolución en la lista de la obra televisiva de Bergman es una ambición fútil. Lo único que se puede decir, hablando categóricamente, es que quince obras fueron concebidas y realizadas exclusivamente para la televisión, mientras que seis obras tuvieron una vida anterior o posterior en el escenario o en el cine. Lo mejor es enfocarlo con la misma indiferencia despreocupada que el propio director.

La variedad y las complejidades de la obra televisiva de Bergman reflejan con frecuencia el humor o el capricho del director, su curiosidad o su visión del mundo en un periodo específico de su vida creativa, sea en 1957, cuando simplemente deseaba jugar con el aparato más moderno que hubiera, o en 1997, cuando sintió el deseo de resumir las cosas sin el arduo esfuerzo de un rodaje cinematográfico. Para investigar la obra de Bergman para televisión, no es recomendable seguir sus huellas. Ingmar Bergman tiene una memoria excelente, pero sus declaraciones, a veces contradictorias, pueden ser muy confusas; y cuando la

conversación tiende a volverse hacia lo analítico, es probable que se desvíe.

Lo único que ha importado nunca, según Bergman, es que su creación —sea televisión, teatro o cine— adquiera vida propia y le importe a la gente que se entrega a ella. Se enorgullece de una sola cosa: de ser un artesano. Y solamente en la calidad de la artesanía se puede distinguir la calidad del producto: «Yo fabrico artículos de consumo (mercancía artística). Todo lo demás es completamente insignificante». Bueno, quedémonos ahí por el momento.

Al principio de todo —al menos desde la atalaya de la historia de la televisión sueca— Ingmar Bergman dirigió cinco producciones en la época pionera, a finales de la década de 1950. Estaban basadas en obras de sus autores suecos favoritos, Hjalmar Bergman y «el titán» August Strindberg.

En esa época, Estocolmo solo tenía un estudio de televisión: un gimnasio de los antiguos cuarteles de las afueras de la ciudad. Bergman tenía que compartirlo con Ria Wagner, una popular cocinera de la televisión sueca. «Estábamos rodando *La mujer veneciana* y habíamos construido un plato de puentes, góndolas, todo eso; una perspectiva de una calle que parecía difuminarse en la distancia. Al final de esa calle se podía ver a Ria Wägner preparando carne de reno en rodajas junto con un viejecito lapón, haciendo que toda la calle veneciana apestara a eso. Muy estrafalario».

En aquellos días primitivos, cuando Ingmar Bergman se enfrentó por primera vez con el medio recién nacido, todas las actuaciones tenían que emitirse en vivo; la cinta de vídeo no hizo su aparición hasta varios años después. En términos prácticos, significaba que todo el mundo estaba en el plato al mismo tiempo, y el rodaje se hacía de un solo golpe, sin errores, sin *lapsus linguae*, sin montaje de

posproducción: «Era extremadamente primitivo; simplemente iba todo directo al aire. No comprendo cómo teníamos el valor de hacerlo».

Viene Mr. Sleeman fue el debut televisivo de Bergman. En esta obra tragicómica de marionetas (escrita por Hjalmar Bergman), una chica joven y dulce que vive con su anciana tía se ve obligada a casarse contra su voluntad con un caballero mayor y enfermizo. Ella está enamorada de un cazador, pero se siente obligada por las circunstancias y por el destino a cumplir los deseos de su tía. Bibi Andersson y Max von Sydow en el papel de los jóvenes amantes están rodeados de un aura mágica de indómita juventud, en desgarrador contraste con la actriz Naima Wifstrand como la severa y vieja solterona y el personaje de Yngve Nordwall, con un pie ya en la tumba. «El problema era que Naima era incapaz de memorizar sus papeles. Los demás actores tenían mucho miedo de que ella titubease: es bastante embarazoso en una emisión de televisión en vivo. Pero Naima flotó serenamente como un cisne; fue la única que no se olvidó de su texto».

Al año siguiente se hizo *La mujer veneciana*. Es un divertimento amoroso cuyo personaje femenino es una cortesana maquinadora y el amante se convierte en su propia víctima. A pesar de niveles de sonido que varían muchísimo, accesorios ruidosos y sombras de la jirafa del micrófono que recorren la imagen televisiva como nubes que amenazan tormenta, *La mujer veneciana* ha conservado su frescura. En *Viene Mr. Sleeman* Bergman experimenta con una cámara en movimiento y con primeros planos, mientras que en *La mujer veneciana* la cámara es estática, y no hay ningún intento de separar al espectador de un entorno de teatro clásico con elementos de la comedia del arte.

«Cuando hice estas primeras obras para la televisión, yo estaba en el Teatro Municipal de Malmö. Ensayamos con el

conjunto en Malmö, y después viajamos a Estocolmo. Allí tuvimos un día de ensayo frente a la cámara, y al día siguiente hicimos un ensayo general con maquillaje y vestuario; ¡y después salimos al aire sin más! Eso incluía el movimiento de la cámara y todo; no había posibilidad de cambiar nada. Aterrador, pero fascinante»; y muy divertido, según Bergman.

Jannike Åhlund ¿Qué fue lo que le decidió a dedicarse a la televisión? Empezó usted en una época en la que los costes de producción en la cinematografía subían vertiginosamente al tiempo que las audiencias del cine iban menguando. ¿Le influyó eso?

Ingmar Bergman No, la razón principal era que me encantaba —y todavía me encanta— ver televisión. Técnicamente era completamente diferente de la cinematografía y del teatro. Era emocionante utilizar tres cámaras; un desafío completamente nuevo. La otra cara de la moneda eran las dificultades: la torpeza de las cámaras y el tiempo tan corto del que se disponía. Sencillamente no había espacio para la improvisación: cada encuadre, cada corte se calculaba de antemano; todo lo que se podía hacer era confiar en que las cosas no se fueran completamente al infierno.

Bergman produjo cinco obras teatrales para la televisión durante ese periodo inicial, entre 1957 y 1960. A las dos obras de Hjalmar Bergman siguieron dos de Strindberg, *Tormenta* y *El sueño*. En medio hizo *Rabia*, del autor sueco Olle Hedberg, menos conocido.

No obstante, hasta *El rito*, su siguiente esfuerzo en 1969, Ingmar Bergman no se sintió cómodo con el aspecto técnico y el potencial expresivo del nuevo medio. Se podría decir que marca el comienzo de una breve fase temporal de televisión, pues *El rito* va seguido en 1970 por una obra

menor, *La mentira. «El rito* fue mi primer experimento con la forma, aunque no se hizo con técnica de televisión sino en película». Hecho en película: en ese sentido había de ser un precursor de una magnífica nueva década de Bergman en televisión, que se inició en 1973 con *Secretos de un matrimonio*.

En la década de 1970, Bergman utilizó la televisión para captar a una audiencia completamente nueva. Principalmente fue su serie de televisión *Secretos de un matrimonio* y la ópera de Mozart *La flauta mágica* lo que fascinó a los espectadores.

No debemos pensar, no obstante, que la cinta de vídeo y la inmediatez electrónica de la televisión, ahora realidades comunes de la vida, fueran cosas que Bergman encontrase del todo deseables. «Poder visualizar el producto terminado de inmediato es una cosa aterradora. Es completamente diferente de llevar contigo una película terminada que puedes contemplar de vez en cuando hasta que la película recibe su forma final en la mesa de montaje. No quieres ver esa película amada echada a perder por la fría objetividad de una pantalla de televisión».

Aunque Bergman se sentía ahora cómodo en el estudio de televisión, explorando las posibilidades artísticas del nuevo medio, de alguna manera acudió al medio cinematográfico: todas las producciones de televisión de este periodo, y en adelante hasta la actualidad, fueron transferidas de cinta de vídeo a película para que fueran editadas en este soporte.

Incluso después de la introducción de la edición informática digitalizada no lineal, Bergman prefería este método algo menos ortodoxo de hacer televisión: «Odio esos malditos Am-submarinos», decía, en referencia a los sistemas de edición más avanzados. «Quiero poder sentir

físicamente la textura de la película, estar rodeado de película. ¡La mesa de montaje es un aparato erótico!»

Erótico o no, después de 1982 y la redacción y dirección de su última «película» (*Fanny y Alexander*), Bergman se asegura bien de que toda la obra televisiva transferida a película siguiese siendo únicamente eso, es decir, «copias de trabajo». «No me gusta la idea de que mis producciones televisivas aparezcan de repente en este o aquel festival de cine, anunciadas como la última película de Bergman», explica.

Se refiere aquí a cierta confusión que rodea a otra categoría más, las obras filmadas en película pero escritas como miniseries de televisión y exhibidas primero de ese modo y después, en una versión reducida, proyectadas en todo el mundo en salas convencionales como películas: *Secretos de un matrimonio, Cara a cara* y *Fanny y Alexander*.

Bergman describe *Secretos de un matrimonio* como su «primera producción televisiva de calidad; las demás habían sido solo calentamientos». La serie no fue solo una poderosa demostración del potencial del medio, sino que también trajo tras de sí, si no una revolución en la vida de matrimonio, al menos una oleada de revaluación matrimonial. «Eso es lo que me gustó de ella, obtener un nuevo público. Por supuesto, tuve que cambiar de número de teléfono para evitar convertirme en asesor matrimonial. Después *Secretos de un matrimonio* llegó al mundo; ¡fue fantástico!». Bergman editó su serie de televisión desde seis horas a algo menos de tres «por razones de pura codicia». En Estados Unidos y en Canadá, la cinta fue distribuida primero como película antes de convertirse en una serie de televisión. «Realmente me gustó escribir *Secretos de un*

matrimonio. Sabiendo que se convertiría en una obra televisiva, surgió de forma muy natural».

Jannike Åhlund *La flauta mágica*, su siguiente éxito en televisión, ¿se hizo realmente gratis?

Ingmar Bergman Sí, había muchísimos gemidos y quejas en la Red de Televisión Sueca. *La flauta mágica* fue enteramente idea mía, pero pensaban que podría ser demasiado costosa y demasiado complicada (2,6 millones de coronas suecas: 500 000 dólares). Me gusta cuando la gente queda mal. Y eso es precisamente lo que ocurrió cuando yo dije que lo haría gratis. Hacer *La flauta mágica*, un proyecto próximo a mi corazón, fue un periodo tremendamente agradable. Y todavía se exhibe, todavía da placer a la gente… Los chicos que interpretaron a los niños son ahora hombres con barba, más altos que yo.

Tras su exilio alemán a finales de la década de 1970, y tras haber terminado la monumental tarea de dirigir *Fanny y Alexander* (1982-1983), Bergman cambió de marcha una vez más, regresando con frecuencia al modelo del estudio de televisión, trasponiendo muchas veces obras que había dirigido antes para el teatro a sus propias versiones televisivas; algo que defendía desde mucho antes como medio para ofrecer las costosas producciones del Real Teatro Dramático a una audiencia popular más amplia. En 1982 dirigió una versión para televisión de la obra de Moliére *Escuela de esposas*. Curiosamente, aunque había dirigido la obra él mismo en el Real Teatro Dramático en 1966, esta fue una adaptación de la producción teatral dirigida por Alf Sjöberg. Adaptar la obra para la televisión fue un verdadero placer: «Fue fluido y fácil. Era tan extrovertido. Nunca hay duda alguna en la mente del espectador de que está en el teatro. ¡Y qué reparto más espectacular! La hice como

homenaje a Sjöberg, a quien admiro mucho. Y quería conservar la actuación de la década: Allan Edwall como Arnolphe».

En el libro de Ingmar Bergman *Imágenes*, podemos ver cómo cambian sus motivaciones para dirigir para la televisión. *De la vida de las marionetas* nació «de una sensación terapéutica de que podría ser sano para la conciencia de grupo del Residenztheater de Múnich hacer una obra juntos». Con *Secretos de un matrimonio*, la ambición era producir «un producto diario de calidad para la televisión» sin el aplastante peso de hacer un largometraje. *Tras el ensayo* surgió «del placer de hacerlo precisamente con esos actores».

Jannike Åhlund ¿Hubo otras razones importantes para hacer televisión?

Ingmar Bergman En lo que se refiere a adaptar obras de teatro, es la sensación de ser capaz de sacar nuevos aspectos, matices y ángulos traduciéndolas a otro medio. Transmitirlas o televisarlas del modo en que están en el escenario no me interesa. Con una ópera o un *ballet*, sí, puede ser posible simplemente montar cámaras y empezar a rodar; las técnicas de sonido e imagen son increíblemente avanzadas hoy en día. Pero en el caso del teatro tradicional, normalmente hay que trasladar el escenario, los actores y todo a un estudio.

Jannike Åhlund ¿Hace usted alguna diferencia —desde el punto de vista de la dramaturgia— entre lo que escribe directamente para la televisión y las obras de teatro adaptadas para este medio?

Ingmar Bergman ¡Son completamente diferentes! Cuando se transfiere una obra teatral a la televisión, el trabajo de ensayo ya está hecho. Pero al pasar del escenario a la cámara del estudio, los actores pueden ponerse de

repente muy nerviosos, porque tienen que utilizar medios de expresión completamente diferentes. En televisión, la audiencia está tan próxima como usted y yo lo estamos en este momento, pero desde un escenario tienes que proyectar hacia la distancia; una situación que también puede originar otros matices.

Jannike Åhlund ¿Así que esto exige un enfoque diferente de la dirección?

Ingmar Bergman Sí, en cierto modo. No tiene sentido seguir ensayando; en cambio, hay que cambiar decorados y ofrecer directivas extremadamente breves y concisas.

Jannike Åhlund ¿Todo lo que ha escrito para televisión tiene en cuenta el aspecto íntimo del medio, o están sus obras de salón contemporáneas simplemente muy bien adaptadas al medio?

Ingmar Bergman Yo escribo específicamente para televisión; exige una cierta técnica y ciertas condiciones. La audiencia está en otra situación y modo de recepción; la distribución de imágenes es diferente. Es posible hacer cosas que no quieres hacer en celuloide; algunas películas no se adaptan bien a la televisión. Pero en el caso de *Fanny y Alexander* nunca pensé si era para cine o para televisión; me negué a considerar la televisión como el medio. Simplemente hice un largometraje de cinco horas sin ninguna limitación en absoluto. Pensé que podría cortarlo a las dos horas y cuarenta y cinco minutos que exigía el contrato para la versión cinematográfica. Pero no se pudo hacer. Fue un terrible error de cálculo profesional por mi parte y una horrible equivocación. Los distribuidores no estaban muy felices con la media hora adicional. Significaba que no podían encajar suficientes exhibiciones durante una tarde. Y yo no podía hacer más cortes. Si lo hubiera hecho, habría mutilado el mismo espíritu de la película.

Jannike Åhlund Un director con pleno control sobre los medios de producción: ¿qué significaría eso con respecto a la televisión?

Ingmar Bergman Lo mismo que en el caso del cine. Desde 1955 y el éxito de *Sonrisas de una noche de verano*, que cogió a todo el mundo por sorpresa, he tenido plena libertad para hacer lo que quisiera. Por supuesto, tenía que presentar algunos cálculos de costes y atenerme a un presupuesto, pero esa era la única condición. Libertad total; que he disfrutado también manteniéndome alejado del mercado estadounidense, donde supongo que solo Spielberg y unos pocos más tienen carta blanca.

Jannike Åhlund ¿Tal vez habría sido útil algo más de resistencia creativa?

Ingmar Bergman Sí, sin duda me habría venido bien alguien a quien exponer mis ideas para que diera su opinión. Por eso siempre he valorado mi colaboración con Ingrid Dahlberg [antigua directora de producción teatral de la Red de Televisión Sueca y directora del Real Teatro Dramático de Estocolmo]. Ella siempre ha sido franca y nunca ha tenido miedo de expresar su opinión. Yo sentía que podía mostrarle diferentes alternativas y cosas de las que dudaba y trabajar sobre ellas si era necesario.

Jannike Åhlund *En presencia de un payaso* trata del teatro como un milagro. ¿No es irónico que se haga para la televisión?

Ingmar Bergman No, ¿por qué? Creo que es divertido hacer un verdadero caldo de brujas de televisión, teatro, cine y música.

Jannike Åhlund ¿Trucos mágicos infantiles y misticismo exaltado bajo el mismo sombrero?

Ingmar Bergman Exactamente. Sueños horribles y música preciosa… Yo mismo no estaba seguro de que funcionara cuando lo escribí. Primero lo planeé como una

obra teatral para uno de los escenarios pequeños del teatro. Pero después reconsideré y me di cuenta de que no podía soportar todas las complicaciones de producción que eso implicaría. Siendo así, se hizo muy tentador escenificarlo todo, con sus ventiscas invernales, cajas de fusibles que explotan, y todo; así que tenía que ser cine o televisión. Las escenas largas se adaptaban mejor a la televisión ¡y así es!

Jannike Åhlund Su protagonista, Börje Ahlstedt, ha calificado *En presencia de un payaso* de canto de cisne en su vida y en su carrera. ¿Está usted de acuerdo?

Ingmar Bergman Sí, *En presencia de un payaso* está claramente fuera del «programa» que parezco haber establecido para mí mismo. Básicamente he terminado con el trabajo de estudio. Simplemente me asustaba mucho no tener la resistencia física para llevarlo hasta el final, tras la depresión emocional que siguió a la muerte de mi esposa. Pero después recordé a Georg Tobori, cuya obra *Las variaciones Goldberg* he puesto en escena. En ella el director afirma que la única alternativa razonable al escenario es el depósito de cadáveres.

Jannike Åhlund ¿Prefiere el escenario?

Ingmar Bergman Por supuesto. *En presencia de un payaso* fue en realidad algo que decidí hacer, cualquiera que fuese el resultado, aunque hubiera de morir en el proceso. Tal vez no lo consiga, me dije, pero sin duda quería intentarlo. El trabajo duro fue un medio para sobrevivir.

Jannike Åhlund Supongo que todas las referencias y los préstamos de otras películas y todos los motivos recurrentes de *En presencia de un payaso* tienen mucho peso para usted, a nivel personal.

Ingmar Bergman Sí, efectivamente es así. Tras sesenta años en esta profesión, el pasado naturalmente no deja de inmiscuirse. Hay citas evidentes y conscientes de obras anteriores, especialmente el público que vimos por primera

vez en *Los comulgantes*, al que debería permitirse participar y tomar parte en una comunión más terrena y concreta durante esa noche tormentosa en Grånäs. Disfruté incluyéndolo y haciendo que Lena Endre apareciese vestida como Ingrid Thulin… Cuando me puse a escribir *En presencia de un payaso*, realmente tenía la sensación de que la Muerte estaba mirando por encima de mi hombro.

Jannike Åhlund A cierto nivel, *En presencia de un payaso* trata de las personas y de su encuentro redentor con el arte. Y a otro nivel, trata de sus «esfuerzos cinematográficos». ¿Son básicamente la misma cosa?

Ingmar Bergman Bueno, ¿de qué trata realmente esto? Quizá del hecho de que hay que estar loco para llevar a cabo algo.

Jannike Åhlund Comprender *En presencia de un payaso* depende mucho de la comprensión de sus obras anteriores. En su opinión, ¿excluye eso a quienes no tienen acceso a los códigos de Bergman, a quienes no conocen su mundo? ¿O existe incluso el riesgo de llegar a un punto de saturación: «Ahora estamos cansados de Bergman y sus asuntos familiares»…?

Ingmar Bergman No, no lo creo en absoluto. Quienes conocen mi mundo y mi forma de expresarme, bueno, supongo que eso es solo una ventaja. Quienes nunca han visto ninguna de mis obras anteriores, no obstante, y después descubren algo… o bien se lo toman a pecho o permanecen inmutables. Un determinado tono o emoción puede producir una reacción positiva en una persona y dejar a otra totalmente indiferente. Sin duda, así son las cosas.

Jannike Åhlund En el guión, describe usted a su tío Johan/Carl con estas palabras: «Temeroso, amable, ansiosamente pedante, mantiene una limpieza extrema, muy ambicioso. Todo esto salpicado por arrebatos

ocasionales de furia». Suena como un descendiente moderno del tío Johan.

Ingmar Bergman ¿Quién? ¿Yo? ¿Quiere usted decir que eso se refiere a mí? ¡Oh no, nunca! Es un gran homenaje cariñoso a uno de mis grandes amores, mi tío Johan, a quien realmente adoraba. Era un genio, completamente loco, por supuesto. Hay tanta disciplina, normalidad y talento en esas dos familias de las que procedo, los Bergman y los Åkerblom. El tío Johan tuvo que soportar la carga de todos los restos de comportamiento asocial, locura, violencia y anarquía. Tuvo que soportarlos y pasar el resto de su vida en el manicomio. ¡Así que ciertamente no es un autorretrato! Si quisiera ser terriblemente profundo, podría decir que si combina usted al tío Carl de la obra, al profesor Vogler y a Pauline Thibault, y añade un toque del maestro de Grånäs: ¡quizá ellos son yo! Realmente se podría decir eso.

Sin la sensibilidad y tolerancia de Pauline, su disposición a alojar a esos dos locos… esa es la combinación en la que conduzco mi vida. Pronto me di cuenta de que si no me imponía una disciplina incontrovertible tendría que vivir mis producciones, en vez de escenificarlas.

Creadores de imágenes

Bildmakarna (1998/2000)

Proveedores de emoción

Stig Björkman La cinematografía y la historia del cine son temas recurrentes en sus últimas obras: en *En presencia de un payaso* y *El último aliento*, juega usted con Georg af Klercker. Y estructuró *Creadores de imágenes* en torno a una reunión entre Victor Sjöström y Selma Lagerlöf, el director y la autora de *La carreta fantasma*. Dice usted que ha visto la película de Sjöström un centenar de veces. ¿Qué es lo que le fascina tanto de *La carreta fantasma*?

Ingmar Bergman Es verdad, *La carreta fantasma* es la piedra angular de mi mundo cinematográfico. Para mí es casi axiomático que *La carreta fantasma* es una de las obras maestras absolutas de la historia del cine. Si compilamos una lista de éxitos de las películas más importantes de la historia del cine, *La carreta fantasma* estará en ella, no hay duda.

Lo que encuentro fascinante en *Creadores de imágenes* es la conversación acerca del singular camino sinuoso que conduce a una obra maestra homogénea y consumada. Hay tantos altibajos y acontecimientos casuales que intervinieron en la realización de *La carreta fantasma*, esa extraordinaria película. Lo encontré fascinante.

Stig Björkman El cine ha formado parte de su vida durante casi 75 años, tres cuartos de su historia. Podría parecer que, para usted, nutrirlo es tan vital como los alimentos más materiales. ¿Cómo ve usted su evolución?

Ingmar Bergman Es la misma sensación. Nada ha cambiado. Si lo consideramos desde un punto de vista puramente técnico, este medio está basado en un ligero fallo del ojo, del nervio óptico, y también en la proyección, donde la cruz de Malta arrastra bruscamente hacia delante cada imagen, que se ilumina fugazmente. Eso no ha cambiado en cien años. El proyector es casi el mismo aparato que utilizaron los hermanos Lumière en el Café de París en 1895. Cualquiera que sea el grado de perfeccionamiento técnico, el proceso de proyección sigue siendo el mismo, con esas imágenes aisladas que se suceden, con un oscurecimiento total entre ellas. Y nuestros ojos leen eso como movimiento. Es muy extraño.

Harry Martinson [escritor sueco ganador del premio Nobel] describió el cine como «el templo de los cobardes de la vida». Pensaba en eso la última vez que me metí en el Sture, prácticamente vacío a las tres de la tarde. El cine, la televisión —imágenes en movimiento— continúan nutriéndonos y actuando sobre nuestros sentimientos. La vida de la gente es por lo general muy pobre en emoción; se encuentran en medio de un gran desastre, especialmente desde el punto de vista emocional. Así que el cine y la televisión son proveedores de emoción. Eso no ha cambiado con los años.

Stig Björkman El cine es una forma de arte que se puede conservar, gracias a Dios…

Ingmar Bergman En realidad, más bien lo dudo (*estalla en carcajadas*).

Stig Björkman ¿Realmente lo duda?

Ingmar Bergman Por supuesto, es divertido ver películas antiguas. De hecho, es maravilloso. Para mí es una especie de perversión; me encantan las películas antiguas y disfruto viéndolas. Pero, en principio, prefiero mucho más el teatro, donde se ofrece una serie de representaciones y después baja el telón, los actores se quitan las alas y se limpian el maquillaje, y pronto estaremos viéndoles de nuevo en la siguiente obra. Y la representación pervive dentro de nosotros solamente como un recuerdo. Me gusta ese «ahora» de la representación teatral, pero siento bastante serenidad por el hecho de que mis antiguas películas todavía estén por aquí.

Los genios se reúnen en el Dramaten

Yvonne Malaise Estamos sentados en su despacho privado del Dramaten, cerca del Vestíbulo de Mármol, que antes formaba parte de la escuela de arte dramático. Un espejo de pared a pared domina el vestíbulo frente a la puerta, que tiene un rótulo de latón que dice: «Ingmar Bergman, director». Queda un par de cientos de días hasta el estreno de *Creadores de imágenes* de Per Olov Enquist, dirigida por Bergman. Él dice que le ha dicho a la directora del Dramaten, Ingrid Dahlberg, que después de la noche del estreno recogerá sus cosas y abandonará su despacho.

Ingmar Bergman Pero ella dijo que podré continuar utilizándolo. *Creadores de imágenes* será probablemente mi última producción, lo cual es una sensación agradable. Pero mantengo la puerta entreabierta. Si aparece alguna combinación irresistible de obra y actores, no podré resistirme.

Yvonne Malaise Mientras Ingmar Bergman estaba montando su película para televisión *En presencia de un*

payaso, consiguió también *Creadores de imágenes*, de Per Olov Enquist.

Ingmar Bergman Me encontré con la dramaturga Ulla Åberg en el pasillo, y ella dijo que tenía una obra a la que pensaba que yo debía echar un vistazo… Una obra acerca de la realización de una película.

Yvonne Malaise Y no era cualquier película, sino la obra maestra cinematográfica *La carreta fantasma*, que él ha visto al menos cien veces. Quedó enganchado. Victor Sjöström y Julius Jaenzon surgieron vacilantes de las nieblas del pasado, así como Tora Teje y Selma Lagerlöf. Gente con la que él había trabajado. Incluso cree que pudo conocer a Selma Lagerlöf en casa de su abuela en Uppsala cuando era muy pequeño. De repente, el paso desde la empresa ambulante de cine mudo del tío Carl no superaba unos pocos fotogramas.

Ingmar Bergman No podía permitir que nadie más produjera esta obra. El hecho de que trate al mismo tiempo del teatro y del cine, como *En presencia de un payaso*, es pura suerte.

Peter Cowie *En 1920 el director cinematográfico Victor Sjöström invita a la novelista Selma Lagerlöf, ganadora del premio Nobel, a Estocolmo para mostrarle una serie de escenas de la película La carreta de la muerte basada en su novela homónima. Se reúnen en una sala de proyección en la Svensk Filmindustri (SF). Están presentes también el talentoso director de fotografía Julius Jaenzon y la joven actriz Tora Teje, amante de Sjöström y objeto del deseo de Jaenzon. El encuentro entre Lagerlöf, una mujer mayor y escritora de fama mundial, y una actriz joven y con talento se convierte en el punto central del drama*.

Creadores de imágenes trata del proceso creativo y de los impulsos que hay tras él: en este caso, el trauma causado a los niños que crecen con un padre alcohólico. El

padre de Selma Lagerlöf era alcohólico, y la tesis de Enquist es que había un fuerte sentimiento de culpabilidad subyacente en su relación con su padre, que influyó en su vida y en su escritura. Enquist revela cómo el dolor de esta relación fue más o menos el motor que la impulsó a escribir. A través de su actitud directa y franca, la joven Tora Teje consigue atravesar la fachada, aparentemente impenetrable, de Lagerlöf, y surge una inesperada intimidad entre ellas.

Crear el pasado

Yvonne Malaise En Mälarsalen, donde se va a representar *Creadores de imágenes*, el tiempo ha retrocedido a 1920. Las paredes empapeladas en azul están cubiertas de carteles de *Los proscritos (Berg-Ejvind och hans hustru), Karin Ingmarsdotter* y *La carreta fantasma* de Victor Sjöström, así como del *Erotikon* de Mauritz Stiller. Ingmar Bergman ha construido la sala de proyección junto con el diseñador escénico Göran Wassberg.

Ingmar Bergman Recuerdo claramente el aspecto que tenía. Estuvo allí durante casi 30 años cuando yo trabajaba como «esclavo guionista» en la SF en Kungsgatan 36. No había cambiado mucho cuando yo empecé en 1942. La única adición eran unas pocas placas acústicas en el techo por las películas sonoras. Por lo demás tenía el mismo aspecto que durante la época del cine mudo.

Paul Duncan *Bergman también tenía relaciones reales con las personas representadas en la obra*.

Yvonne Malaise Bergman ha trabajado con Tora Teje, pero solo en el departamento de teatro radiofónico. Por otro lado, la ha visto, por supuesto, en el escenario.

Ingmar Bergman Ella fue una rareza en la escena cultural de Estocolmo desde el principio, y era muy

divertida. Cuando rodó *Karin Ingmarsdotter* (basada en *Jerusalem* de Selma Lagerlöf) junto con Victor Sjöström y estaban fuera en exteriores, las cosas llegaron más lejos. Victor Sjöström era un donjuán y se las había llevado de calle, pero él tenía una relación sincera con la actriz finlandesa-sueca Edith Erastoff, con quien se casó. Entonces renunció a las mujeres. Así que su aventura con Tora Teje se convirtió en una obra de teatro.

Yo hice dos películas con Victor Sjöström, *Hacia la felicidad y Fresas salvajes*, y me encontré con Edith Erastoff [la esposa de Sjöström] varias veces. Incluso le hizo un jersey a mi hija mayor, Lena. Era una mujer cálida y cariñosa, y cuando murió, Victor Sjöström lloró mucho por ella.

Yvonne Malaise Tora Teje nunca fue grande en la pantalla. El escenario era su palestra.

Ingmar Bergman A la cámara no le gustaba. No era cinematográfica. Es muy extraño. Hay otros ejemplos de grandes actores de éxito que no están cómodos frente a la cámara, como Lars Hanson. Es muy interesante y misterioso. Como dice Per Olov Enquist en esta obra: «A veces el plato de barro vuela; a veces no». El arte es cruel, tanto si se trata del teatro como del cine, y no es democrático. No hay absolutamente ninguna igualdad en el teatro.

Torsten Hammarén, un famoso empresario de teatro de Gotemburgo, dijo una vez: «Hay dos tipos de actores: los que van hacia dentro y los que van hacia fuera». Esto no es popular en el sindicato del teatro.

Peter Cowie *También hay poca igualdad en el cine*.

Ingmar Bergman Julius Jaenzon era un genio. Fue uno de los grandes reformadores de la cinematografía. Su iluminación estaba formada por una combinación de luz artificial y luz natural. Hay una línea recta desde Julius Jaenzon hasta Hilding Bladh, Göran Strindberg y Sven

Nykvist. Cuando se hizo mayor, Julius Jaenzon solo conseguía hacer porquerías humillantes.

Implosión en televisión

Stig Björkman Tanto en el cine como en el teatro, a veces se encuentra usted trabajando con un actor diferente del que contrató originalmente. Como por ejemplo Anita Björk, quien interpretó el papel de Selma Lagerlöf en *Creadores de imágenes*, en sustitución de Margareta Krook. En su opinión, ¿qué efecto puede tener esto sobre el relato o la obra en la que está trabajando?

Ingmar Bergman Si se encuentra un actor de la misma talla que el considerado cuando se empezó, no tiene importancia. De hecho, tiende a introducir otros aspectos, o incluso un enfoque nuevo en lo que has escrito. No obstante, este caso es algo especial porque, con relación a los cuatro actores con los que trabajé para *Creadores de imágenes*, yo era más bien un supervisor de ensayos.

La interpretación viene por sí misma. No es muy difícil.

Paul Duncan *Dos años después del estreno de la producción teatral, Bergman hizo una versión para televisión de Creadores de imágenes. Supone uno de los raros casos en que el reparto de la versión cinematografía es idéntico al de la producción teatral*.

Ingmar Bergman Conseguí exactamente el reparto que yo quería... [pero más tarde] tuve la fuerte sensación de que, diablos, vamos a hacerlo para televisión, solo entonces podremos realmente aprovecharlo al máximo. Prefiero la versión televisiva. Es algo más corta, no hay intermedio, y cuando obtuvimos un primer plano de los cuatro actores, resultó realmente bien.

Peter Cowie *Como en la versión teatral, se incluyen secuencias de la obra maestra de Sjöström, La carreta*

fantasma, pero esta vez como parte de la película. Había otras diferencias sutiles.

Ingmar Bergman En el escenario, [Anita Björk] se derrumba hacia el final de la obra, y tiene que proyectarse hacia fuera, hacia la audiencia. En la versión de televisión actúa hacia dentro, implosiona. El efecto es mucho más intenso. Yo nunca la interrumpí. Solo mantuve la cámara en marcha.

Henrik Sjögren Cuando Bergman adaptó la obra de teatro para la televisión, los diversos estratos de *Creadores de imágenes* y las relaciones de los personajes entre sí estaban aún más logrados, mejor definidos y estrechamente equilibrados. La vida se había convertido en literatura, que se había convertido en película, que se había convertido en teatro, que acabó siendo televisión. Él pudo hacer uso de todas las ocasiones de concentración e intimidad que no podía lograr en un escenario pequeño como el de Mälarsalen (en el Dramaten). En esta producción curiosamente fortuita, la experiencia artística de Bergman brilló; confluyeron su pericia técnica, su intuición dramática, su enorme experiencia y su sutil percepción del modo de utilizar la personalidad de cad aactor individual en su papel. Su excelente sensibilidad para los primeros planos acompañados de parlamentos y silencios nunca ha sido tan evidente.

El drama televisivo fue una cariñosa celebración de la realización del teatro y de la cinematografía. Además del reparto de Enquist, Bergman había introducido un guardián silencioso de los rollos de película [el proyeccionista personal de Bergman, Henry Nyberg], lo cual dio ocasión a la audiencia de televisión para compartir la admiración de Bergman hacia la obra maestra de Sjöström, *La carreta fantasma*.

Saraband

Saraband (2003)

El proyecto de supervivencia

Gunnar Bergdahl ¿Ha escrito un nuevo guión?

Ingmar Bergman Acaba de ocurrir, este verano. Había pasado tres meses traduciendo *Fantasmas*, y fue agradable sentarme de nuevo en mi mesa, aunque me dolía la espalda.

Empecé a trabajar en un material que yo llamaba *Tentativas de análisis de una situación complicada*. Era todo muy populista y tentador. Era un relato complicado, y de repente me apeteció tratar de encontrar una estructura muy estricta. El resultado fue *Nueve diálogos para cualquier medio*, ya que se podía interpretar en cualquier medio: teatro, televisión, radio... Erland lo llama nuestro proyecto de supervivencia: suyo, mío y de Liv. La gente piensa que es una continuación de *Secretos de un matrimonio*, pero no lo es.

Ahora lo estamos haciendo para televisión. De momento se llama *Anna*, pero eso puede cambiar.

Peter Cowie *Esto evolucionó hasta convertirse en Saraband, el canto de cisne de Bergman, una especie de Cuento de invierno salpicado en toda su extensión de referencias autobiográficas así como de alusiones temáticas a películas anteriores*.

Empieza con Marianne (Liv Ullmann) examinando antiguas fotografías que le hacen sentir el deseo de visitar a su ex marido Johan (Erland Josephson) por primera vez en más de 30 años. Aunque le encuentra acogedor, si bien arisco, debe enfrentarse también con el hijo de Johan, Henrik (Börje Ahlstedt), y con la joven hija de este, Karin (Julia Dufvenius). Padre e hija, ambos excelentes violonchelistas, han adquirido una intimidad casi incestuosa tras la muerte de la madre, Anna (a quien solo se ve en una fotografía). Tras una serie de discusiones, Henrik trata de suicidarse, Karin se marcha a estudiar música a Hamburgo y Múnich, y Marianne y Johan se meten cautelosamente en la cama juntos, ya no amantes pero todavía amigos.

Cara a cara En *Saraband*, Bergman vuelve a visitar buena parte de su anterior repertorio e incluso su vida privada. La fotografía de la difunta Anna es la fotografía de la propia esposa de Bergman, Ingrid, que murió de cáncer en 1995. De modo similar, una fotografía en blanco y negro de la casa donde se supone que vive Johan es, de hecho, una foto de la casa que a Bergman le gustaba tanto visitar de niño: la casa de sus abuelos, Vårоms, en Dalarna y la veranda de la película es una réplica de la verdadera.

Además de estas referencias personales, las demás películas y producciones de Bergman vienen fácilmente a la memoria. Aparte de la evidente *Secretos de un matrimonio,* hallamos reflejos de los destructivos conflictos paternos de muchas películas anteriores, los paisajes de Dalarna de *El manantial de la doncella* y *Los niños del domingo*, la hija catatónica de *Sonata de otoño*, el patriarca cascarrabias pero transido de angustia de *Fresas salvajes*, el tema implícito del incesto de *Como en un espejo*, y así sucesivamente. *Saraband* es, sencillamente, un buen punto de partida para entrar en el universo de Ingmar Bergman.

Guerra

Cara a cara *Saraband* se rodó con tecnología digital. Sveriges Television (SVT) recibió información acerca de una cámara de HDTV completamente nueva, la Thomson 6000, y decidió probarla. Era tan nueva que solo había cinco en todo el mundo, cuatro de las cuales fueron alquiladas por SVT: tres para rodar y una de reserva. La película resultó ser la primera producción televisiva del mundo que utilizó HD con tres cámaras, algo notable dada la avanzada edad de Bergman.

Sin embargo, esta nueva tecnología iba a resultar un desafío tanto para el director como para su equipo. Las crónicas de prensa hablaron del enfado de Bergman con las cámaras, especialmente por el ruido que hacían. Las cámaras de HD tienen ventiladores incorporados para refrigerar sus componentes electrónicos, y esto para Bergman era un paso atrás: le recordaba las incómodas cámaras que se veía obligado a utilizar en su juventud. «Teníamos una cámara Debrie francesa. Solo podíamos sofocar el ruido con plomo, así que se hizo muy pesada de transportar. Teníamos que llevar una gran cubierta para ponerla sobre la cámara y evitar que el ruido fuera captado en la banda sonora. Esas cubiertas me han perseguido en la industria cinematográfica toda mi vida».

Era verdad, porque una vez más tuvieron que utilizar una especie de cubierta: rodearon las cámaras de material insonorizante. Lo peor de todo fue que los problemas de sonido obligaron a abandonar el método de tres cámaras en torno al cual Bergman había planificado lapelícula con tanto cuidado, y volver a una sola cámara.

Bergman explicó por qué estaba tan preocupado por el sonido de la cámara: «Siempre hay dos personas en el plano que se enfrentan una con la otra, y es importante que sus

voces puedan oírse correctamente, con todos los matices de la voz humana».

Cuando finalmente resolvieron los problemas, o se adaptaron a ellos, el resto del rodaje fue bien. Bergman describió más tarde la experiencia digital que se vio obligado a soportar: «Es como el avión de combate sueco JAS: lleno de refinamientos tecnológicos, pero inadecuado para utilizarlo en una guerra real».

Testamento

Peter Cowie *La película se produjo para la televisión y se estrenó en Suecia el 1 de diciembre de 2003, pero los planes para su estreno en cines en todo el mundo se interrumpieron cuando Bergman descubrió que la calidad de la transferencia digital era deficiente. Finalmente,* Saraband *apareció poco a poco en una serie de exhibiciones especiales, entre ellas el Festival de Cine de Nueva York en octubre de 2004, antes de una puesta en circulación limitada en Estados Unidos en julio de 2005*.

Astrid Soderbergh Widding *Saraband* se caracteriza por el manejo íntimo de la cámara como en una obra de salón, tan fácilmente reconocible, entre otras, en las primeras películas televisivas de Bergman. Eliminan el mundo exterior: todo lo que existe es el salón cerrado, aquí y ahora. Registra el más pequeño detalle de una cara, el mínimo temblor bajo la piel y en los miembros. Principalmente, parece haber una calidad esquiva para capturar relaciones y decepciones, dolor temporal y pena, humillación y desesperación.

Todo parece ser demasiado tardío, en vano. Tiene lógica que las conversaciones y cartas queden finalmente sin respuesta, que se imponga el silencio. El reciente contacto entre Marianne y Johan no llega a nada, una vez más. Pero el

mensaje final es, después de todo, otra cosa. El pasado alberga un dolor insoportable; el mañana es vago y oscuro. Las únicas cosas que cuentan son la reconciliación, los torpes gestos de amor en el presente.

Maria Bergom Larsson Este es el testamento de Bergman, humano y también profesional. Un gran adiós a la cinematografía y a lavida creativa que fue la suya. Bergman ha llamado a *Saraband* un *concerto grosso* para cuatro voces. Una tragedia griega se representa en diez breves actos con culpa, pasión y soledad como un pozo oscuro. Desde un punto de vista humano, es un modo de asumir una vida que está llegando a su fin y pregunta: ¿qué ha sido de mi vida? ¿Dónde estaba el amor? ¿Dónde se puede encontrar reconciliación? ¿De dónde viene este vacío?

En la escena inicial, Marianne está hablando. Está sentada junto a una pila de viejas fotografías de su propia vida y de la de Johan y cuenta su historia. Yo reconozco esa escena de *Fanny y Alexander*, recuerdo a la triste señora Ekdahl de Gunn Wållgren —Gunn estaba enferma entonces— cuando examina fotografías en su casa de verano un día lluvioso de verano. Marianne es vieja ahora, y rememoran su vida. En este sentido, *Saraband* es un adiós a películas anteriores; hay referencias a *Fresas salvajes, Los comulgantes, Sonata de otoño. En presencia de un payaso...*

Pascal Mérigeau No sé si existe un cineasta en el mundo que no considere a Bergman como el mejor de todos. Con *Saraband,* el maestro ha entregado la obra definitiva, la suma de todas las sumas, la obra absoluta.

Richard Corliss Este es el testamento de amor y angustia del hombre que solía ser considerado el mejor cineasta vivo. Bueno, diablos, lo era. Y, como demuestra *Saraband*, lo sigue siendo.

Kamikaze puro: entrevista con Ingmar Bergman

Por Stig Björkman

«El verano pasado descubrí que estaba esperando un niño de nuevo. Igual que Sara en la Biblia, estaba, para mi asombro, embarazado a una edad avanzada. Al principio me hizo sentir bastante enfermo, pero después fue tan divertido como asombroso sentir el retorno del deseo». Así es como describe Ingmar Bergman sus sentimientos acerca de su nuevo proyecto cinematográfico, *Saraband*, que se empezará a rodar en septiembre. «El deseo regresó, y después reservé tres meses para dedicarlos a mi nuevo embarazo, para la escritura concentrada del guión». Bergman se ha retirado a su casa de la isla de Fårö. Durante el invierno y la primavera, su producción de *Fantasmas* de Ibsen, su propia versión refundida y modernizada, disfrutó de una temporada de éxito en el Real Teatro Dramático de Estocolmo. Este verano contemplará una representación especial de su producción de *María Estuardo* de Schiller en Nueva York. Pero el propio Bergman se queda en casa, dedicando el verano a prepararse para el trabajo cinematográfico que le espera. *Saraband* está lejanamente emparentada con uno de los mayores triunfos del director, la serie televisiva *Secretos de un matrimonio* (1973). Pero aunque la pareja protagonista, Johan y Marianne, regresa en *Saraband*, Bergman no quiere que su nueva película se considere una continuación directa. «Es solo que los conocía muy bien, podía fantasear acerca de su destino.» *Saraband* está ambientada tres décadas después de *Secretos de un matrimonio*. Tras treinta años de silencio, Marianne va a buscar a Johan, quien ha vuelto a mudarse a la casa de campo de sus abuelos. Henrik, hijo de Johan de un

matrimonio anterior, y la hija de Henrik, Karin, viven cerca. Ambos son violonchelistas. Un título anterior de la película era *Anna*, el nombre del quinto personaje —invisible— de esta obra de salón. Anna fue la esposa de Henrik durante veinte años, pero murió dos años antes del comienzo de la acción.

Stig Björkman Como *Secretos de un matrimonio* y muchas de sus otras películas, *Saraband* es una obra de salón con un número limitado de voces.

Ingmar Bergman El título evoca la bella *suite* para violonchelo de Bach. Una zarabanda es, de hecho, un baile por parejas. Se describe como muy erótico y fue prohibido en la España del siglo XVI. Finalmente se convirtió en uno de los cuatro bailes prefijados en las *suites* instrumentales barrocas, al principio como el último movimiento y posteriormente como el tercero. La película sigue la estructura de una zarabanda. Siempre hay dos personas que se encuentran. En diez escenas y un epílogo.

Stig Björkman Dijo usted que *Fanny y Alexander* iba a ser su última película. Pero después ha hecho varias más para televisión.

Ingmar Bergman *Saraband* se planeó como una película para televisión. Pero cuando terminé el guión no estaba seguro de lo que haría con él, así que hablé con Erland Josephson. *Saraband* podía haber funcionado igualmente bien como obra de teatro, película o serial radiofónico. Pero decidí que la televisión sería el mejor medio. Ahora hay gente que habla de convertirla en un largometraje, pero tendremos que esperar y ver. Una ventaja importante de una película para televisión es que se exhibe una tarde y después desaparece. Hace una gira por el mundo y después se olvida. Los largometrajes tienen un gran espectáculo a su alrededor: se exhiben en festivales y son nominados para toda clase de premios. Quizá eso es lo

que atrae a los cineastas jóvenes, pero para mí es bastante insignificante.

Stig Björkman Su relación con la imagen siempre ha sido muy consciente.

Ingmar Bergman Sí, aunque cuando se permite que la cámara desempeñe una función importante y se convierta en un fin en sí misma, me preocupo. Esto fue interesante hacia el final de la época muda, cuando los directores, bajo la presión de la amenaza que representaban las películas sonoras, permitieron que el manejo de la cámara fuera más dominante. Cineastas como [F. W.] Murnau y [Josef] Von Sternberg y King Vidor intentaron en ese último minuto tembloroso darle a la cinematografía su propio lenguaje.

Stig Björkman Sé que le gustan las películas Dogma, pero me resulta difícil asimilar la técnica. Para mí es solo un truco, y no especialmente logrado. Aunque estoy de acuerdo en que Thomas Vinterberg es un cineasta enormemente dotado y en que *La celebración* es una de las mejores películas que he visto. En cuanto a Lars von Trier, creo que es un genio, pero uno que no siempre cree en su propio genio. Siempre está huyendo, cuando necesita, en cambio, calmarse y hacer una búsqueda interior, dentro de sí mismo.

Ingmar Bergman Se dice que el concepto Dogma necesita ahora cinco personas para manejar la cámara: una para sostenerla y las otras cuatro para sacudirla. Y ahora quieren que utilicemos cámaras de DV en *Saraband*. Tengo enormes dudas. La ventaja es que la resolución es tan buena que no es difícil transferir el material a 35 mm. Y hace falta una iluminación mínima. Las cámaras de televisión que utilizamos hoy son incluso más sensibles que el ojo humano, cuando funcionan con la apertura totalmente abierta. Creo que es un poco triste: la anticuada iluminación cinematográfica era realmente maravillosa. Era ligeramente erótico tener ese círculo de luz; tenía cierta magia. Harriet

Andersson dice que las nuevas cámaras no son divertidas porque no se puede oír cómo funcionan. Le encantaba oír las cámaras cuando empezaban a rodar.

Stig Björkman ¿Qué piensa usted de las películas suecas recientes?

Ingmar Bergman Veo todas las películas suecas nuevas: puede ser un suplicio, pero lo hago. Durante los dos últimos años ha habido una generación completamente nueva de directores con mucha capacidad técnica. Todos conocen su profesión, pero el único que destaca de la multitud es Reza Parsa, el director de *Antes de la tormenta*. Es un cineasta que parece apasionadamente comprometido con la historia que está contando, y *Antes de la tormenta* constituye un cambio con respecto a todo el misterio que domina actualmente el cine sueco. Y tenemos también a Lukas Moodysson, un genio como narrador cinematográfico. *Descubriendo el amor* es una obra maestra; la he visto varias veces, y creo que es impecable. *Juntos* también es buena, pero no es tan extraordinaria como su debut. Moodysson es un talento en el que podemos poner nuestra esperanza. Solo necesita seguir trabajando.

Stig Björkman Igual que usted…

Ingmar Bergman ¡Oh, Dios mío! Empezaremos el 2 de septiembre, y todo debe estar terminado a mediados de diciembre. Es una completa locura. Cumpliré 84 años este verano. ¡Es puro kamikaze!

Muchas personas se han puesto en contacto conmigo para preguntar si pueden filmarnos durante el proceso de rodaje. Todo el mundo cree que me voy a morir en cualquier momento, y sería genial si tuvieran un documental en la manga. Hay un cineasta estadounidense que ha sido muy testarudo, así que al final le dije que aceptaría por una gran suma de dinero. Pensé que con eso me libraría de él, pero aceptó. Así que tuve que rechazarlo.

También me voy a marchar del Real Teatro Dramático, dejando el despacho que he ocupado desde 1963. Diré adiós cuando haya terminado *Saraband*, y me instalaré para siempre en Fårö. Para escribir y ver películas. Creo que me he ganado el derecho a hacer esto ahora.

Cronología 1984-2007

Esta es mi vida

Maaret Koskinen Cuando Ingmar Bergman se sentó a escribir su autobiografía a mediados de la década de 1980, sus propias películas, etc., engranaban libremente con sus memorias, todo según la fórmula: «cuando la memoria no basta, hay que valerse de la ficción». O, como lo expresó él mismo: «*Linterna mágica* es el único libro que he escrito con cierta pretensión literaria».

Así es como Ingmar Bergman inició su autobiografía: «Mi madre tenía la gripe española cuando yo nací en julio de 1918; yo estaba muy delicado y recibí un bautismo de urgencia en el hospital». Ese era, sin duda, un enfoque contundente: drástico, dramático; y, en consecuencia, no totalmente cierto. Porque si hemos de creer lo que afirman las notas de su padre, Erik Bergman (en los volúmenes de correspondencia de Birgit Linton-Malmfors), Ingmar no fue bautizado hasta el 19 de agosto en Duvnäs, en la granja de su suegra en Dalecarlia, y la ceremonia se llevó a cabo al parecer del modo acostumbrado. Su madre, Karin, lo corrobora al escribir en un libro de familia: «Nadie vino a nuestra casa Vårom s de Duvnäs tan pronto como Ingmar. Llegó cuando tenía solo 14 días de edad, y allí fue bautizado una tarde de agosto a la puesta de sol en la esquina del cuarto de estar, junto a las plantas».

Además, según la misma fuente, hasta el otoño, tras su regreso a Estocolmo, no enfermó toda la familia «uno tras otro», como escribió Eric en un relato autobiográfico. Por supuesto, todo el mundo estaba preocupado por «Ingmar, que era tan pequeño». No obstante, todos se recuperaron.

Por tanto: Karin Bergman no contrajo la gripe española mientras estaba embarazada, sino más bien durante el otoño, varios meses después del nacimiento del niño; así que el pequeño Ingmar difícilmente podía haber padecido la enfermedad ya al nacer, como insinúa en su autobiografía.

Esto no se indica con ninguna ambición pedante de acusar al memoriógrafo Ingmar Bergman de mentir, ni de señalar una verdad «objetiva» que debería tener preferencia. No, se trata más bien de destacar el arte de la imaginación que convierte el libro en tan buena lectura como literatura; especialmente la primera frase, con una experiencia cercana a la muerte cuando comenzaba su vida.

Este enfoque dramático corresponde exactamente al motivo dominante de las películas de Bergman. Uno de los numerosos ejemplos son las palabras acusadoras de la enfermera Alma (Bibi Andersson) dirigidas a su paciente (Liv Ullmann) en *Persona*, de 1966: «Cuando vio usted que no había ninguna otra alternativa, se puso enferma y empezó a odiar al niño y esperó que naciera muerto». Después, «el niño fue cuidado por una niñera y parientes».

En otras palabras, la imagen del niño vulnerable, tan evidente en las primeras narrativas de Bergman (y cuya vida en *Persona* ya está amenazada en el vientre), parece haberse pegado a su propia concepción mitológica de su nacimiento. El bebé de *Linterna mágica* es salvado también por una niñera y un pariente alerta, en este caso la abuela, que entra en acción inmediatamente después de la primera frase: «Un día mi familia recibió la visita de un viejo médico de cabecera, quien me miró y dijo: “Este pequeño se está

muriendo de desnutrición”. Mi abuela me llevó entonces a la casa de verano de Dalecarlia. Durante el viaje en tren, que en aquella época llevaba un día entero, me dio de comer bizcocho disuelto en agua. Cuando llegué allí, estaba casi muerto».

No obstante, se señala que el niño fue salvado por una nodriza, una amable muchacha rubia de un pueblo vecino. «De hecho, me puse mejor, aunque vomitaba y tenía un dolor de estómago constante».

Así, no fue solo un pariente, sino también, como en *Persona*, una de esas incontables almas de criadas bergmanianas quien acudió al rescate. Junto con el entonces famoso estómago nervioso, uno de los numerosos demonios de Bergman, famoso a escala nacional en esa época.

La abuela, esa mujer aparentemente cáustica y decidida, es casi un personaje mitológico o más bien una persona fuertemente mitificada por el propio Bergman, a cuya importancia e influencia regresaba constantemente, tanto en entrevistas como en relatos de ficción. Así, no tiene nada de raro que ahora, además de la Madre y la Muerte, se le conceda ya un lugar casi por derecho propio en las primeras páginas del libro.

Se puede encontrar incluso una especie de semilla germinal de esta constelación en el cuaderno para la autobiografía, donde Bergman, en los primeros borradores, enumera loque debía exponer primero: «El material: sobre los primeros recuerdos. Sobre las abuelas materna y paterna. Las Señales».

En otras palabras, la presencia y la singular posición de la abuela materna vienen motivadas tanto por consideraciones puramente narrativas como por cualquier consideración fáctica. Merece la pena señalar de forma especial la profunda ambigüedad de su papel. Porque hay que preguntarse, ¿es ella una salvadora que arranca

decididamente al niño de sus desconcertados padres y le salva así la vida? ¿O es, en cambio, quien casi mata al bebé con su bizcocho, un alimento poco adecuado para un recién nacido?

Esta ambigua presencia volverá a aparecer más tarde en sus escritos. Al personaje de la abuela se le concederá una prolongada vida de ficción en la novela-guión *Las mejores intenciones* (1991), donde viene a desempeñar una función similar, tanto en el libro como posteriormente en la versión cinematográfica de Bille August (interpretada por una impresionante Ghita Nørby): vamos, es ella quien trata de interferir con la joven pareja de Anna y Henrik (la versión cinematografía de Bergman de sus padres) y con su joven amor; e, implícitamente, casi consigue evitar que el *alter ego* del autor llegue a ser concebido jamás.

Tal vez sea ese el caso realmente, que la abuela personifique el tema integral del libro: cómo todas las buenas intenciones del ser humano y las experiencias colectivas de generaciones pueden torcerse tanto.

La presencia de la abuela presagia también un escenario explicativo del famoso estómago nervioso que se afirma que acosó a su *alter ego* desde sus días en el colegio; y que más tarde adoptó el disfraz de una especie de leyenda entre personas dedicadas al cine en general y a los medios de comunicación en particular. ¿No se puede hallar el origen de ese estómago alterado en el bizcocho de la abuela, potencialmente mortal y probablemente ficticio por completo?

No obstante, ese estómago se convierte en un elemento manifiesto más adelante en la autobiografía, especialmente en cuanto al estilo: se describe a veces como «una calamidad tan ridicula como humillante», o como «un demonio malévolo en el centro más sensible del cuerpo» que «con su incesante y a veces imaginativo ingenio

sabotea todos mis esfuerzos». No obstante, este tema se trata frecuentemente con humor autoirónico a pesar del tormento que sin duda provocaba este demonio. «En todos los teatros en los que he trabajado algún tiempo me han dado mi propio aseo. Estos aseos son probablemente mi aportación duradera a la historia del teatro».

En cualquier caso, se puede preguntar si este compañero no ha proporcionado también al autor una metáfora favorita utilizada con frecuencia durante muchas décadas. ¿Con cuánta frecuencia exactamente se afirma en una película o en un texto de Bergman que algo tiene un «retortijón moral» o «diarrea espiritual»?

¡De hecho, Ingmar Bergman afirmó en una conversación telefónica (14 de septiembre de 2005) que *Linterna mágica* debía haberse llamado realmente *A merced de su* estómago! No obstante, esto debe tomarse también con reservas, al menos si hay que dar crédito a sus notas, donde el libro fue bautizado inicialmente como *Pelar cebollas* (según la idea de que el ego tiene muchas capas sin núcleo alguno, de *Peer Gynt* de Ibsen), y más tarde, *Noche de circo*, aludiendo a la película del propio Bergman *Noche de circo* de 1953.

A la luz de esto, no llama la atención que en la última página del libro el autor regrese a la imagen de sí mismo como el recién nacido demacrado que casi muere —obsérvese que ahora está específicamente afectado de diarrea— y a su madre y abuela. «Busqué en el diario secreto de mi madre en julio de 1918. Decía: He estado demasiado enferma para escribir durante las últimas semanas. Erik ha contraído ahora la gripe española por segunda vez. Nuestro hijo nació el 14 de julio. Inmediatamente tuvo fiebre alta y una fuerte diarrea. Parece un pequeño esqueleto con una gran nariz de color rojo carmesí. A los pocos días ya no tenía leche, a causa de mi enfermedad. Por consiguiente, se le administró un bautismo

de urgencia aquí en el hospital. Su nombre es Ernst Ingmar. Mamá le llevó a Vårоms, donde encontró una nodriza. Mamá está furiosa por la incapacidad de Erik para resolver nuestros problemas prácticos. Erik está furioso por la interferencia de mamá en nuestra vida privada. Yo estoy aquí acostada, completamente impotente y abatida. Rezo a Dios sin esperanza alguna. Una tiene que arreglárselas lo mejor que puede».

Es verdad que Karin tenía un diario secreto que llamaba *Mi libro*. No obstante, según la editora Birgit Linton-Malmfors, quien analizó minuciosamente todos sus diarios, solo había una breve anotación para julio de 1918: «Ernst Ingmar, fecha de nacimiento 14 julio 1918. Himno sueco 257:10». En otras palabras, esa larga cita que el autor afirmó haber hallado en el diario de su madre es probablemente una completa invención. También hay que señalar que su madre, Karin Bergman, quien, a juzgar por los diarios publicados, no parece haberse visto acosada por grandes dudas en su fe, afirma que había rezado «sin esperanza»; lo cual debe considerarse más bien como la prueba concluyente de quién estaba realmente tras las palabras que fueron puestas en boca de Karin.

No obstante, este es un recurso retórico extremadamente efectivo con el que rematarla autobiografía, ya que cierra el círculo de una forma muy elegante: desde el *alter ego* recién nacido moribundo al principio del libro hasta la propia madre, quien ahora no solo pone nombres y contornos a una serie de circunstancias anejas en la vida —religión, conflictos familiares, soledad—, sino que también le da nombre al niño: Ernst Ingmar.

Hay que observar también en qué gran medida este final de la autobiografía, que utiliza esa larga cita (supuestamente auténtica) del diario, recuerda a la conclusión (supuestamente aún más ficticia) de la novela de

Bergman *Las mejores intenciones*, que fue publicada apenas unos años más tarde. Aquí, una Anna muy embarazada está sentada en un banco del parque junto a su marido, Henrik, que acaba de venir a verla recientemente después de una prolongada separación. Ella está a punto de dar a luz a un niño: el *alter ego* del autor, quien, se supone, escribirá en el futuro este relato acerca de ella; un relato acerca de una vida matrimonial llena de complicaciones que, a causa de la fuerza de una catástrofe vital que ya ha sido evocada (en el libro), ahora proyecta su sombra, de forma amenazadora y retroactiva, por así decirlo, sobre el futuro de la pareja.

Así, esto es similar al sentimiento evocado al final de la autobiografía: nace un niño bajo los signos de la enfermedad y del conflicto familiar en ciernes. Más que esto, de hecho, la cita parece ser casi una sinopsis de *Las mejores intenciones*, no solo en cuanto al papel de la protagonista femenina, sino en cuanto a los demás personajes importantes que hay ahí: el niño, el padre nervioso y la suegra autoritaria.

Así que se puede decir que lo que vemos constituye el verdadero núcleo de la primera novela publicada de Bergman; y de ahí su continuada concentración exclusiva en escritos más literarios.

El hecho de que el propio Bergman era dolorosamente consciente de este nuevo debut en el ruedo literario queda patente en la enorme tensión que es tan visible en sus cuadernos para *Linterna mágica*. Un día está lleno de confianza, aunque con un dardo de autoironía: «A veces pienso que sería divertido con un epílogo elegante. Aunque ¿quizá el epílogo ya ha ocurrido? ¡Sal de aquí, Bergman!» (julio de 1987). Otro día todo está oscuro como boca de lobo: «Por todo este maldito estrés, ataques de ansiedad. Por todo lo que ha pasado por mi cuerpo mientras estaba temblando y temblando. Todo esto por algo que era tan

infernalmente importante y ¿a dónde ha ido?, ¿dónde está ahora?, ¿dónde veo esta extrema importancia más que como una imagen ilusoria de una parodia, creada para mí; por mí? Esta es la situación el primero de agosto de 1987».

Y después en septiembre se encuentra liberación y al mismo tiempo una explicación de la prolongada «aflicción del alma»; todo está condensado en una nota en mayúsculas al margen: «¡VAN A PUBLICAR EL LIBRO!». Lo siguiente está escrito en el propio texto: «Un Valium y medio Mogadón. Sueño moderado. Me desperté a las seis. Larga espera para *Kulturkvarten* [programa de radio con una reseña artística]. No sin aprensión. Después *¡una enorme alegría impávida!* Todo es, de hecho, un poco irreal. Sí, es condenadamente maravilloso recibir un cien por cien de buenas críticas. Eso no ocurre con mucha frecuencia». La embriaguez de buena fortuna continúa también al día siguiente: «Demasiado feliz para dormir. ¡Hace mucho tiempo que no se me permitía estar *tan genuinamente feliz*! No tengo tiempo de hacer nada sensato».

Este es, de hecho, el mismo Ingmar Bergman que afirmó repetidamente que él nunca se preocupaba de las críticas, y que si alguna vez lo había hecho era solo por el bien de los actores. Pero esta vez había algo más en juego: ahora más que nunca era cuestión de si Bergman era o no un artista, un escritor esta vez, una vez terminada su carrera cinematográfica; una carrera como escritor que el propio Bergman sentía que había sido abatida por los críticos incluso antes de empezar.

La reacción positiva a *Linterna mágica* fue así una venganza aún más adecuada, carta blanca; y, más aún, una promesa de continua actividad creativa.

Y, como sabemos, su deseo de escribir aumentó, a juzgar por las obras que salieron de la pluma de Bergman durante las décadas de 1990 y 2000. Un pasaje fechado el sábado, 4

de junio de 1998, del cuaderno para *Las mejores intenciones*, habla por sí mismo: «Bueno, es ciertamente magnífico escribir y qué tranquilidad, qué paz... Estoy tan agradecido por la callada compañía de mi creatividad. Así son las cosas. Así es como deben ser».

Biografía 1918-2007

1918
14 de julio: Ernst Ingmar Bergman nace en Uppsala (Suecia), de Erik Bergman (nacido en 1886, pastor protestante) y Karin Åkerblom (nacida en 1889, enfermera). Su hermano Dag nació en 1914.

1920
La familia Bergman se traslada a Villagatan 22, en Östermalm (Estocolmo).

1922
Nace su hermana Margareta.

1924
Su padre recibe el nombramiento de capellán del Hospital Real, Sophiahemmet.

1928
Primera visita a la Real Ópera de Estocolmo.

1930
Primera visita al Real Teatro Dramático; ve la obra *Stor Klas och Lill Klas* de Gustaf af Geijerstam, dirigida por Alf Sjöberg.

1934
Su padre es nombrado párroco de la iglesia de Hedvig Eleonora y la familia se traslada a Storgatan 7, Estocolmo.

Asiste a la escuela secundaria de Palmgrenska, en Östermalm.
Pasa un mes durante el verano en Turingia (Alemania) y visita Berlín en su viaje de regreso a Suecia.

1937
Realiza el examen de acceso a la universidad (matriculación).

1938
23 de abril: Estreno de *Outward Bound en* el Mäster Olofsgården (Estocolmo), la primera obra teatral que dirige Bergman.
Breve periodo de servicio militar obligatorio en Strängnäs.
Ingresa en la Universidad de Estocolmo.

1939
Primavera: Solicita, aunque sin éxito, un empleo en el Real Teatro Dramático de Estocolmo.
Obtiene un puesto de asistente en la Real Ópera.
5 de abril: Estreno del programa doble *Galgmannen/Guldkarossen* en el Mäster Olofsgården.
21 de abril: Estreno de *Lycko-Pers resa* en el Mäster Olofsgården.
Octubre: Estreno de *Kvällskabaret för hela familjen* en el Mäster Olofsgården.
4 de noviembre: Estreno del programa doble *Höstrapsodi/Romantik* en el Mäster Olofsgården.
7 de diciembre: Estreno de *Han som fick leva om sitt liv* en el Mäster Olofsgården.
Mediados de diciembre: Estreno de *Jul/ Advent* en el Mäster Olofsgården.
Conoce a la periodista y poetisa Karin Lannby; inicia una breve relación con ella.

1940
3 de enero: Estreno de *I Bethlehem* en el Mäster Olofsgården y en la iglesia de Hedvig Eleonora.
4 de enero: Estreno de *Svarta handsken* en el Mäster Olofsgården.
13 de abril: Estreno de *Macbeth* en el Mäster Olofsgården.
18 de mayo: Estreno del programa doble *Timglaset/Soppkitteln* en el Mäster Olofsgården.
Otoño: Estreno de *Tillbaka* en el Mäster Olofsgården.
1 de noviembre: Estreno de *Pelikanen,* su primera producción para el Teatro Estudiantil de Estocolmo.
16 de noviembre: Estreno de Melodin som kom bort am Mäster Olofsgården en el Mäster Olofsgården.
4 de diciembre: Estreno de *Svanevit* en el Mäster Olofsgården.

1941
15 de mayo: Estreno de *Fadren* en el Teatro Estudiantil de Estocolmo.
29 de agosto: Estreno de *Elddonet* en el Teatro Fairy Tale de Estocolmo.
20 de septiembre: Estreno de *La sonata de los espectros* en el Teatro Cívico.
12 de octubre: Estreno de *El sueño de una noche de verano* en el Teatro Fairy Tale. **Noviembre:** Conoce a Else Fisher, que es la coreógrafa de *Bluebird.*
29 de noviembre: Estreno de *Fågel blå* en el Teatro Fairy Tale.
30 de noviembre: Representación de *El mercader de Venecia* en el colegio mayor North Latin.

1942
18 de febrero: Estreno del programa doble *Sniggel Snuggel/De tre dumheterna* en el Teatro Fairy Tale.

28 de marzo: Estreno de *Caperucita Roja* en el Teatro Fairy Tale.
16 de mayo: Estreno de *Beppo el payaso* en el Teatro Fairy Tale.
24 de septiembre: Estreno de su obra *Kaspers död* en el Teatro Estudiantil de Estocolmo.
28 de noviembre: Representación de *El sueño de una noche de verano* en el colegio mayor North Latin.

1943
Enero: Empieza a trabajar para Stina Bergman en el departamento de guiones de la Svensk Filmindustri (SF).
24 de febrero: Estreno de *Vem är jag eller När fan ger ett anbud* en el Teatro Estudiantil de Estocolmo.
25 de marzo: Se casa con Else Fisher en la iglesia de Hedvig Eleonora.
13 de abril: Es invitado a sustituir a Per Lindberg como director de la obra de Rudolf Värnlund *U 39,* en el Dramatikerstudion de Brita von Horn.
17 de mayo: Estreno de *Strax innan man vaknar* en el Teatro Estudiantil de Estocolmo.
1 de julio: Representación de *Geografi och kärlek* en el Folksparksteatern.
6 de agosto: Representación de *En däjlig rosa* en el Folksparksteatern.
14 de septiembre: Estreno de *Niels Ebbesen* en el Dramatikerstudion.
19 de octubre: Estreno de su obra *Tivollten* el Teatro Estudiantil de Estocolmo.
21 de diciembre: Nacimiento de su hija con Else Fisher, Lena.

1944

14 de enero: Reposición de *Niels Ebbesen* en el Dramatikerstudion tras el asesinato de Kaj Munk por los nazis.
12 de febrero: Estreno de *Hotellrummet* en el Teatro Boulevard/Teatro Scala de Estocolmo.
15 de febrero: Estreno del programa doble *Spelhuset/Herr Sleeman kommer* en The Dramatist Studio.
21 de febrero-25 de mayo Bergman es secretario de continuidad durante el rodaje de *Tormento,* de Alf Sjöberg, basada en un guión de Bergman.
6 de abril: Es nombrado director del Teatro Municipal de Hälsingborg.
Mayo: Dirige los exteriores finales de *Tormento* mientras Alf Sjöberg está ocupado rodando otras escenas.
Verano: Se estrena *Beppo el payaso* en el Folksparksteatern.
21 de septiembre: Estreno de *Aschebergskan på Widtskövle* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
2 de octubre: Estreno de la película *Tormento* en Suecia.
20 de octubre: Estreno del montaje de *Fan ger ett anbud* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
19 de noviembre: Estreno de *Macbeth* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
26 de diciembre: Estreno de *Elddonet* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
Navidad: Inicio de la relación con la coreógrafa Ellen Lundström.

1945
1 de enero: Estreno del cabaré de Año Nuevo *Kriss-krass-filibom* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
7 de febrero: Estreno de *La leyenda* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.

12 de abril: Estreno de *Reducera moralen* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
Se divorcia de Else Fisher.
4 de julio-31 de agosto: Rodaje de *Crisis* en los estudios Råsunda (interiores), en Hedemora (Suecia central) y en el Djurgården de Estocolmo (exteriores).
22 de julio: Se casa con Ellen Lundström.
5 de septiembre: Nacimiento de su hija con Ellen Lundström, Eva.
12 de septiembre: Estreno de *Jacobowsky och översten* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
1 de noviembre: Estreno de *Rabies* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
21 de noviembre: Estreno de *Pelikanen* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
26 de diciembre: Estreno del cabaré de Año Nuevo *Utan en tråd* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.

1946
25 de febrero: Estreno de la película *Crisis* en Suecia.
6 de marzo: Estreno de *Réquiem* en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
15 de marzo: Emisión radiofónica de *Réquiem.*
19 de mayo: Emisión radiofónica de *Rabies.*
Verano-22 de agosto: Rodaje de *Llueve sobre nuestro amor,* en los estudios Novilla de Sandrews (interiores), en los alrededores de Hellasgården, al sur de Estocolmo, y en Drewiken (exteriores).
7 de septiembre: Nacimiento de su hijo con Ellen Lundström, Jan.
12 de septiembre: Estreno de su obra teatral *Rakel och biografvaktmästaren* en el teatro Intiman de Malmö.
9 de noviembre: Estreno en Suecia de la película *Llueve sobre nuestro amor,* que recibió la placa de la Sociedad

Cinematográfica Sueca para 1946.
29 de noviembre: Estreno de *Caligula,* la primera obra bajo su nuevo contrato en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
12 de diciembre: Emisión radiofónica de *Sommar.*
Versión novelada de la obra *Jack hos skådespelarna* publicada por Bonniers (Estocolmo).

1947
12 de enero: Estreno de su obra teatral *Dagen slutar tidigt* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
31 de enero: Emisión radiofónica de *Holländarn.*
29 de marzo: Estreno de *Magi* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
28 de mayo-16 de julio: Rodaje de *Barco hacia la India* en los estudios Novilla de Sandrews (interiores) y en Ankarsudden (Toro), en el archipiélago de Estocolmo (exteriores).
10 de septiembre: Emisión radiofónica de *Vågorna.*
16 de septiembre: Estreno de *Mujer sin rostro,* dirigida por Gustaf Molander a partir de un guión de Bergman.
22 de septiembre: Estreno de la película *Barco hacia la India* en Suecia.
26 de octubre: Estreno de su obra teatral *Mig till skräck* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
6 de noviembre-30 de diciembre: Rodaje de *Música en la oscuridad* en el estudio de Sandrews.
23 de noviembre: Emisión radiofónica de *Leka med elden.*

1948
17 de enero: Estreno de la película *Música en la oscuridad* en Suecia.
8 de febrero: Estreno de *Dans på bryggan* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.

12 de marzo: Estreno de *Macbeth* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
Abril: Publicación del libro Moraliteter (que incluye The Day Ends Early, Unto My Fear y Rakel and the Cinema Doorman) por Bonniers (Estocolmo).
5 de mayo: Nacimiento de sus hijos gemelos con Ellen Lundström, Anna y Mats.
27 de mayo-17 de julio: Rodaje en exteriores de *Ciudad portuaria* en Gotemburgo y Hindås, y en el tren Södertälje-Estocolmo.
9 de septiembre: Emisión radiofónica de *Lodolezzi is Singing.*
11 de septiembre: Estreno de *Thieves' Carnival* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
11 de octubre: Estreno de la película *Ciudad portuaria* en Suecia.
4 de noviembre: Emisión radiofónica de *Mother Love.*
16 de noviembre-4 de marzo: Rodaje de *Prisión* en los estudios de Sandrews (interiores) y en la ciudad vieja de Estocolmo (exteriores).
8 de diciembre: Estreno de su obra *Come Up Empty,* dirigida por Lars-Levi Laestadius, en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
26 de diciembre: Estreno de la película *Eva* en Suecia, dirigida por Gustaf Molander a partir de un guión de Bergman.

1949
11 de febrero: Estreno de *The Restless Heart* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
1 de marzo: Estreno de *Un tranvía llamado deseo* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
15 de marzo-5 de julio: Rodaje de *La sed* en los estudios de Råsunda (interiores) y en Ornö, en el archipiélago de

Estocolmo (exteriores).
19 de marzo: Estreno de la película *Prisión* en Suecia.
11 de julio-2 de septiembre: Rodaje de *Hacia la felicidad* en los estudios de Råsunda (interiores) y en Hälsingborg y Arild (exteriores).
14 de julio: Emisión radiofónica de su obra *Come Up Empty,* producida originalmente por Lars-Levi Laestadius en el Teatro Municipal de Hälsingborg.
1 de septiembre: Viaja a París durante tres meses con Gun Hagberg.
17 de octubre: Estreno de la película *La sed* en Suecia.

1950
3 de febrero: Estreno de *Divinas palabras* en el Teatro Municipal de Gotemburgo.
Vence el contrato con el Teatro Municipal de Gotemburgo.
20 de febrero: Estreno de la película *Hacia la felicidad* en Suecia.
3 de abril-18 de junio: Rodaje de *Juegos de verano* en los estudios de Råsunda (interiores), en Dalarö-Rosenön (Saltsjöbaden) y Sandemar, en el archipiélago de Estocolmo (exteriores).
6 de julio-19 de agosto: Rodaje de *Esto no puede ocurrir aquí* en los estudios de Råsunda (interiores) y en Stadsgården y Ängby, Estocolmo (exteriores).
8 de septiembre: Estreno de la película *Cuando la ciudad duerme,* dirigida por Lars-Eric Kjellgren a partir de una sinopsis de Bergman.
17 de octubre: Estreno de *Tolvskillingsoperan* en el teatro Intima de Lorens Marmstedt, recién inaugurado en Estocolmo.
21 de octubre: Emisión radiofónica de extractos de *Tolvskillingsoperan.*

23 de octubre: Estreno de la película *Esto no puede ocurrir aquí* en Suecia.
Diciembre: El relato en cuatro partes *Ni vill till filmen?* se empieza a publicar en *Biografbladet,* invierno, 1950-1951.
28 de diciembre: Estreno del programa doble *En skugga/Medea* en el teatro Intima de Estocolmo.
Se divorcia de Ellen Lundström.

1951
Incapaz de rodar una nueva película por el cierre patronal del estudio, Bergman hace nueve cortos publicitarios durante los dos años siguientes para la marca de jabón *Bris* de Sunlight 8c Gibbs Corporation.
12 de febrero: Emisión radiofónica de *Medea.*
19 de abril: Estreno de *Det lyser i kåken,* su primera producción en el Real Teatro Dramático (Dramaten).
30 de abril: Nacimiento de su hijo Ingmar.
9 de mayo: Emisión radiofónica de *Staden* escrita por Bergman y dirigida por Olof Molander. La obra se publica también en el *Svenska radiopjäser,* Sveriges Radio Förlag (Estocolmo).
Junio: Se casa con Gun Hagberg.
9 de junio: Estreno de *Mannen du gav mig,* que hace una gira por los parques durante el verano.
16 de agosto: Emisión radiofónica de una nueva versión de *Sommar.*
1 de octubre: Estreno de la película *Juegos de verano* en Suecia.
15 de noviembre: Estreno de *Den tatuerade rose* en el Teatro Municipal de Norrköping-Linkóping.
25 de diciembre: Emisión radiofónica de *Värmlänningarna.*
26 de diciembre: Estreno de la película *Frånskild,* dirigida por Gustaf Molander, con libreto de Bergman y Herbert Grevenius.

1952
8 de enero: Emisión radiofónica de *Nattens skuldbörda.*
22 de enero: Emisión radiofónica de *Brott och brott.*
14 de febrero: Estreno de su obra teatral *Mordet i Barjärna* en el Teatro Municipal de Malmö.
6 de marzo: Emisión radiofónica de *Blodsbröllop.*
3 de abril-20 de junio: Rodaje de *Secretos de mujeres* en los estudios de Råsunda (interiores) y después en Siarö, en el archipiélago de Estocolmo, y en París (exteriores).
13 de abril: Emisión radiofónica de *Påsk.*
Junio: La producción de Bergman *Den tatuerade rosen* hace una gira por los teatros al aire libre de Suecia.
26 de junio: Emisión radiofónica de su obra de teatro *Dagen slutar tidigt,* dirigida por Bengt Ekerot.
22 de julio-6 de octubre: Rodaje de *Un verano con Mónica* en los estudios de Råsunda (interiores) y después en la isla de Ornö, en el archipiélago de Estocolmo (exteriores). Inicia una relación con Harriet Andersson.
Septiembre: Toma posesión como director del Teatro Municipal de Malmö.
3 de noviembre: Estreno de la película *Secretos de mujeres* en Suecia.
14 de noviembre: Estreno de *Kronbruden* en el Teatro Municipal de Malmö.
4 de diciembre: Emisión radiofónica de *En vildfågel.*

1953
21 de enero: Estreno de la obra teatral *Jack bland skådespelarna,* dirigida por Eric Heed, en el teatro Lilla de Lund.
9 de febrero: Estreno de la película *Un verano con Mónica* en Suecia.

Finales de febrero-principios de junio: Rodaje de *Noche de circo* en los estudios de Sandrews (interiores) y en Arild, al sur de Suecia, en Kullaberg y en Ystad, en el Teatro Municipal de Gävle (exteriores).
12 de marzo: Emisión radiofónica de su obra teatral *Mig till skräck,* dirigida por Åke Falck.
16 de abril: Emisión radiofónica de *En lusteld.*
30 de julio-16 de septiembre: Rodaje de *Una lección de amor* en los estudios de Råsunda (interiores) y en Copenhague (Nyhavn), en el transbordador Malmö-Copenhague, en Hälsingborg, Arild, Ramlösa, Pålsjöskog, en la estación de ferrocarril de Mjölby, en Beatelund y en Saltsjöbaden (exteriores).
14 de septiembre: Estreno de la película *Noche de circo* en Suecia.
Aparece en el *Filmjournalen,* n.º 4.
8 de octubre: Emisión radiofónica de una nueva versión de *Holländarn.*
Noviembre: Extracto de la obra teatral Joakim Naken publicado en el Bonniers Litterära Magasin como Sagan om Eiffeltornet.
21 de noviembre: Estreno de *Seis personajes en busca de autor* en el Teatro Municipal de Malmö.
19 de diciembre: Estreno de *Slottet* en el Teatro Municipal de Malmö.

1954
5 de marzo: Estreno de *La sonata de los espectros* en el Teatro Municipal de Malmö.
15 de junio-4 de agosto: Rodaje de *Sueños* en los estudios de Sandrews (interiores) y en Gotemburgo (exteriores).
24 de septiembre: Emisión radiofónica de la obra teatral de Bergman *Trämålning.* Publicada también en el *Svenska*

radiopjäser 1954.
1 de octubre: Estreno de *La viuda alegre* en el Teatro Municipal de Malmö.
4 de octubre: Estreno de la película *Una lección de amor* en Suecia.
22 de octubre:Estreno del *ballet* *Skymningslekar* en el Teatro Municipal de Malmö.
9 de diciembre: Emisión radiofónica del segundo acto de *La viuda alegre.*
12 de diciembre: Emisión radiofónica de *Ett bord av apel.*
Primer premio del Festival de Cine de Montevideo para *Noche de circo.*

1955
4 de enero: Estreno de *Don Juan* en el Teatro Municipal de Malmö.
5 de febrero: Estreno de *Tehuset Augustimånen* en el Teatro Municipal de Malmö.
18 de marzo: Estreno de su obra teatral *Trämålning* en el Teatro Municipal de Malmö. **21 de mayo:** Emisión radiofónica de *Bollen.*
28 de junio-29 de agosto: Rodaje de *Sonrisas de una noche de verano* en los estudios de Råsunda (interiores) y en la mansión de Jordberga en Skåne (exteriores). Termina su relación con Harriet Andersson e inicia relaciones con Bibi Andersson.
22 de agosto: Estreno de la película *Sueños* en Suecia.
29 de septiembre: Emisión radiofónica de *Munken går på ängen.*
27 de octubre: Estreno de *Leah och Rakel en* el Teatro Municipal de Malmö.
Noviembre: Dos días adicionales de rodaje para *Sonrisas de una noche de verano.*

26 de diciembre: Estreno de la película *Sonrisas de una noche de verano* en Suecia.

1956

1 de enero: Emisión radiofónica de *Farmor och vår herre.*

28 de enero: Estreno de *Bruden utan hemgift* en el Teatro Municipal de Malmö.

16 de febrero: Emisión radiofónica de *Vox humana,* un monólogo de Jean Cocteau grabado en 1951 o 1952.

1 de abril: Emisión radiofónica de Det gamla spelet om Envar.

Mayo: *Sonrisas de una noche de verano* gana el premio especial del jurado en el Festival de Cine de Cannes por «su humor poético».

23 de mayo: Emisión radiofónica de *Tunneln.*

2 de julio-24 de agosto: Rodaje de *El séptimo sello* en los estudios de Råsunda (interiores) y en Östanå, Viby, Skevik, Gustafsberg y Skytteholm, en las afueras de Estocolmo, y en Hovs Hallar al sudoeste de Suecia (exteriores).

19 de octubre: Estreno de *La gata sobre el tejado de zinc* en el Teatro Municipal de Malmö.

12 de noviembre: Estreno de la película *Sista paret ut,* dirigida por Alf Sjöberg con libreto de Bergman y Sjöberg.

2 de diciembre: Emisión radiofónica de *Portrait of a Madonna.*

7 de diciembre: Estreno de *Erik XIV* en el Teatro Municipal de Malmö.

1957

16 de febrero: Estreno de la película *El séptimo sello* en Suecia.

8 de marzo: Estreno de *Peer Gynt* en el Teatro Municipal de Malmö.

18 de abril: Emisión televisiva de *Llega el Sr. Sleeman.*

19 de abril: Emisión radiofónica de *Fången.*
Mayo: *El séptimo sello* gana el premio especial del jurado en el Festival de Cine de Cannes, compartido con *Kanal,* de Andrzej Wajda.
2 de julio-27 de agosto: Rodaje de *Fresas salvajes* en los estudios de Råsunda (interiores), en Vida Vättern y en la posada de Golden Otter (en el lago Vättern), en Lund, y en Dalarö y Ägnö, en las afueras de Estocolmo (exteriores).
Otoño: Rodaje de *En el umbral de la vida* en los estudios de Nordisk Tonefilm y en el Soutt Hospital, Estocolmo (interiores).
14 de octubre: Estreno de la película *Nattljus* dirigida por Lars-Eric Kjellgren, con aportaciones de guión no reconocidas de Bergman.
16 de noviembre: Emisión radiofónica de *Falkspelare.*
Finales del otoño: Inicia una larga relación intermitente con Ingrid von Rosen (de soltera Ingrid Karlebo).
6 de diciembre: Estreno de *El misántropo e* el Teatro Municipal de Malmö.
26 de diciembre: Estreno de la película *Fresas salvajes* en Suecia. Estreno de la película *Prästen i Uddarbo,* dirigida por Kenne Fant, con recomendaciones de guión no reconocidas de Bergman.
Recibe la placa de oro de la Sociedad Cinematográfica Sueca.

1958
21 de febrero: Emisión televisiva de *La mujer veneciana.*
31 de marzo: Estreno de la película *En el umbral de la vida* en Suecia.
12 de abril: Estreno de *La leyenda* en el Teatro Municipal de Malmö.
Mayo: *En el umbral de la vida* gana los premios al mejor director y a la mejor actriz (conjuntamente para Ingrid

Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson y Barbro Hjort af Ornäs) en el Festival de Cine de Cannes.
Junio: *Fresas salvajes* gana del Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín.
30 de junio-27 de agosto: Rodaje de *El rostro* en los estudios Råsunda (interiores y exteriores).
18 de septiembre: Emisión radiofónica de *La leyenda.*
17 de octubre: Estreno de *Urfaust* en el Teatro Municipal de Malmö.
7 de noviembre: Emisión televisiva de *Rabies.*
13 de noviembre: Emisión radiofónica de *He Who Owns Nothing.*
19 de diciembre: Estreno de *Värmlänningarna* en el Teatro Municipal de Malmö.
26 de diciembre: Estreno de la película *El rostro* en Suecia. Recibe la estatua Marklund de los críticos teatrales suecos.

1959
Termina su relación con Bibi Andersson.
Se divorcia de Gun Hagberg (Gun Grut).
14 de mayo-finales de agosto: Rodaje de *El manantial de la doncella* en los estudios Råsunda y en Styggeforsen y Skattungsbyn, en Dalarna.
19 de mayo: Publicado en *Filmnyheter* el artículo «Varje film är min sista film».
Septiembre: *El rostro* gana el premio especial del jurado en el Festival de Cine de Venecia.
1 de septiembre: Se casa con Käbi Laretei.
4 de octubre-14 de enero de 1960: Rodaje de *Los comulgantes* en los estudios de Råsunda (interiores) y en la iglesia de Skattunge en Orsa y en Dalarna (exteriores).
19 de octubre-1 de enero de 1960: Rodaje de *El ojo del diablo* en los estudios de Råsunda.
Nace su hija con Ingrid von Rosen, María.

1960
22 de enero: Emisión televisiva de *Tormenta.*
8 de febrero: Estreno de la película *El manantial de la doncella* en Suecia.
1 de abril: Artículo «Extract in Memory of Victor Sjöström» publicado en *Sight and Sound* (Londres), en la primavera de 1960.
12 de julio-16 de septiembre: Rodaje *de Como en un espejo* en los estudios de Råsunda (interiores) y en la isla de Fårö (exteriores).
11 de agosto: Emisión radiofónica de *Första varningen.*
17 de octubre: Estreno de la película *El ojo del diablo* en Suecia.
Publicación de *Four Screenplays of Ingmar Bergman (Cuatro guiones de Ingmar Bergman)* por Simon & Schuster (Nueva York), primera publicación de guiones cinematográficos de Bergman en cualquier idioma.

1961
6 de enero: Estreno de *Måsen* en el Real Teatro Dramático.
22 de enero: Emisión radiofónica de una nueva versión de *Leka med elden.*
Abril: *El manantial de la doncella* gana el premio de la Academia estadounidense a la mejor película extranjera.
22 de abril: Estreno de *The Rake's* Progress en la Real Ópera de Estocolmo.
Bergman es nombrado asesor artístico de la SF.
16 de octubre: Estreno de la película *Como en un espejo* en Suecia.
26 de diciembre: Estreno de la película *El jardín del Edén,* dirigida por Alf Kjellin a partir de un guión de Bergman y Erland Josephson (bajo el seudónimo de Buntel Ericsson).

Recibe la medalla de oro de la Asociación Teatral Sueca por su «extraordinaria contribución artística».

1962
Abril: *Como en un espejo* gana el premio de la Academia estadounidense a la mejor película de habla no inglesa.
9 de julio-19 de septiembre: Rodaje de *El silencio* en los estudios de Råsunda.
7 de septiembre: Nacimiento de su hijo con Käbi Laretei, Daniel Sebastian.

1963
14 de enero: Es nombrado director del Real Teatro Dramático de Estocolmo.
11 de febrero: Estreno de la película *Los comulgantes* en Suecia.
22 de abril: Emisión televisiva de *Tråmålning,* dirigida por Lennart Olsson.
2 de mayo: Emisión televisiva de *El sueño.*
21 de mayo-24 de julio: Rodaje de *Esas mujeres* en los estudios Råsunda (interiores) **y** en los jardines de Norrviken, en Bå
stad, sur de Suecia (exteriores).
Julio: Se incorpora a sus funciones en el Real Teatro Dramático.
23 de septiembre: Estreno de la película *El silencio* en Suecia.
4 de octubre: Estreno de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* en el Real Teatro Dramático.
20 de diciembre: Estreno de *La leyenda en* el Real Teatro Dramático.
Publicación de *En filmtrilogi* por Norstedts (Estocolmo), primera publicación de guiones cinematográficos de Bergman en Suecia.

1964
4 de junio: Estreno de *Tre knivar från Wei en* el Real Teatro Dramático.
15 de junio: Estreno de la película *Esas mujeres* en Suecia.
17 de octubre: Estreno de *Hedda Gabler*en el Real Teatro Dramático.

1965
Cae enfermo con una infección vírica durante los primeros meses del año y cancela los planes para poner en escena *La flauta mágica* en Hamburgo.
24 de febrero: Estreno de *Don Juan en* el Teatro China de Estocolmo.
Primavera: Gana el premio holandés Erasmus (ex aequo con Charles Chaplin).
19 de julio-15 de septiembre: Rodaje *de Persona* en los estudios de Råsunda (interiores) y en la isla de Fårö (exteriores). Inicia una relación con Liv Ullmann.
1 de agosto: Se publica el artículo «La piel de serpiente» en el *Expressen.*
3 de noviembre: La producción del Teatro China *Don Juan* se empieza a televisar en cinco partes para los colegios.
4 de diciembre: Estreno de *För Alice* en el Real Teatro Dramático.

1966
13 de febrero: Estreno de *Rannsakningen* en el Real Teatro Dramático.
Dimite como director del Real Teatro Dramático.
13 de marzo: Muere la madre de Bergman, Karin.
23 de mayo-23 de noviembre: Rodaje de *La hora del lobo* en los estudios Råsunda (interiores) y en Hovs Hallar, sudoeste de Suecia (exteriores).
9 de agosto: Nacimiento de su hija con Liv Ullmann, Linn.

18 de octubre: Estreno de la película *Persona* en Suecia. United Artists paga un millón de dólares por los derechos de *Persona* y de la siguiente película de Bergman.
20 de noviembre: Estreno de Escuela de esposas y Crítica de Escuela de esposas en el Real Teatro Dramático.
Empieza a construir una casa en la isla de Fårö (terminada en 1967).

1967
28 de marzo: Estreno de la película compuesta por varios episodios *Stimulantia,* para la que Bergman hizo el episodio *Daniel.*
1 de abril: Estreno de *Seis personajes en busca de autor* en el Nationalteatret de Oslo.
13 de mayo-20 de junio: Rodaje de la película televisiva *El rito* en los estudios de Råsunda.
12 de septiembre-23 de noviembre: Rodaje de *La vergüenza* en la isla de Fårö y en Visby (Gotland).
Noviembre-diciembre: Publicación del guión cinematográfico narrativo *Falskspelat en* la revista *Allers* n.º 46-50.
Funda Persona AG en Suiza.

1968
19 de febrero: Estreno de la película *La hora del lobo* en Suecia.
Septiembre-diciembre: Rodaje de *Pasión* en la isla de Fårö.
25 de septiembre: Publicación del artículo *Schizofren intervju med nervös filmregissör* (Entrevista esquizofrénica con director nervioso) en el *Expressen* bajo el seudónimo de Ernest Riffe.
29 de septiembre: Estreno de la película *La vergüenza* en Suecia.

Funda Cinematograph AB (empresa sueca de producción).

1969
27 de febrero: Ataca al crítico teatral Bengt Jahnson durante un ensayo abierto de *Woyzeck* en el Real Teatro Dramático.
14 de marzo: Estreno de *Woyzeck.*
25 de marzo: Emisión televisiva de *El rito.*
8 de abril-15 de mayo: Rodaje de la película televisiva *Fårödokument,* en la isla de Fårö.
14 de mayo: Multado con 5000 coronas suecas por el ataque a Bengt Jahnson.
10 de noviembre: Estreno de la película *Pasión* en Suecia.
Se disuelve el matrimonio con Käbi Laretei.
Invierno: Fin de la relación con Liv Ullmann. Breve relación con Malin Ek.

1970
1 de enero: Emisión televisiva de *Fårödokument.*
14 de enero: Estreno de *El sueño* en el Real Teatro Dramático.
26 de abril: Muere el padre de Bergman, Erik. **29 de junio:** Estreno de *Hedda Gabler* en el Teatro Nacional de Londres, la primera producción de Bergman fuera de Escandinavia.
14 de septiembre-13 de noviembre: Rodaje *de La carcoma* en los estudios de Film-Teknik de Estocolmo (interiores), en la isla de Gotland y en Londres (exteriores).
28 de octubre: Emisión televisiva de *La mentira en* Suecia.
29 de octubre: Emisión televisiva de *La mentira* en el Reino Unido.
Noviembre: Libro de entrevistas *Conversaciones con Bergman* publicado por Norstedts (Estocolmo) en sueco y en otros cinco idiomas.

1971

20 de marzo: Estreno de *Show* en el Real Teatro Dramático.
Abril: Liv Ullman acepta el premio Memorial Irving Thalberg en nombre de Bergman en la ceremonia de los Óscar de Hollywood.
2 de julio: Muerte de Gun Hagberg (llamada entonces Gun Grut) en un accidente de tráfico en Yugoslavia.
14 de julio: Estreno de la película *La carcoma* en Estados Unidos.
30 de agosto: Estreno de la película *La carcoma* en Suecia.
7 de septiembre-29 de octubre: Rodaje de *Gritos y susurros* en la mansión de Taxinge-Näsby, en Mariefred (Suecia).
11 de noviembre: Se casa con Ingrid von Rosen y se traslada a un piso en Karlaplan (Estocolmo).

1972
17 de marzo: Estreno de *The Wild Duck en* el Real Teatro Dramático.
24 de julio-3 de octubre: Rodaje de la serie televisiva *Secretos de un matrimonio,* en exteriores en Estocolmo y en Fårö.
1 de diciembre: La SF anuncia que Bergman hará una espléndida versión cinematográfica de *La viuda alegre,* protagonizada por Barbra Streisand. Ocho meses después, el proyecto fracasa.
21 de diciembre: Estreno de *Gritos y susurros* en Nueva York.

1973
13 de enero: Estreno de *La sonata de los espectros* en el Real Teatro Dramático.
5 de marzo: Estreno de la película *Gritos y susurros* en Suecia.

6 de abril: Estreno de *El misántropo* en el Real Teatro Dramático.
7-13 de abril: Mads Mandrup-Nielsen, alias Ingmar Bergman, ataca a Bergman en una entrevista simulada en *Röster i Radio/TV,* n.º 15.
11 de abril: Emisión televisiva del primer episodio (de seis) de *Secretos de un matrimonio* en la televisión sueca.
24 de abril: Emisión televisiva de *La mentira* en Estados Unidos.
Mayo: Bergman acude al Festival de Cine de Cannes, con *Gritos y susurros* presentada fuera de concurso.
Publicación de *Strindberg. El sueño,* adaptado por Bergman. Norstedts (Estocolmo).

1974
1 de febrero: Estreno de *To Damascus* en el Real Teatro Dramático.
Abril: Sven Nykvist gana el Óscar al mejor director de fotografía de la Academia estadounidense por *Gritos y susurros.* Bergman es nominado en tres categorías, entre ellas la de mejor director.
16 de abril-julio: Rodaje de la película televisiva *La flauta mágica* en los estudios SFI de Estocolmo (la grabación de la ópera se inició el 6 de abril).
21 de septiembre: Se estrena en Estados Unidos la versión cinematográfica de *Secretos de un matrimonio.*

1975
1 de enero: Emisión televisiva de *La flauta mágica.*
Febrero: Bergman vuela a Estados Unidos para reunirse con Dino De Laurentiis, quien acepta financiar *Cara a cara.*
7 de marzo: Estreno de *Twelfth Night* en el Real Teatro Dramático.

28 de abril-30 de junio: Rodaje de la serie televisiva *Cara a cara* en los estudios SFI de Estocolmo.
4 de octubre: Estreno de la película *La flauta mágica* en Suecia.

1976
30 de enero: Bergman es detenido por presunta evasión de impuestos durante los ensayos de *The Dance of Death* en el Real Teatro Dramático.
5 de abril: Estreno de una versión cinematográfica más corta de *Cara a cara* en Estados Unidos.
21 de abril: Bergman se exilia voluntariamente de Suecia.
22 de abril: Publicado el artículo de Bergman «Ahora me voy de Suecia» en el *Expressen.*
28 de abril: Emisión televisiva del primer episodio (de cuatro) de *Cara a cara* en la televisión sueca.
Agosto: Se le concede el premio Goethe. El discurso de Bergman, *Jeder Mensch hat Träume, Wünsche, Bedürfnisse,* se publica en el *Filmkunst* de Viena.
Septiembre: Firma un contrato con el Residenztheater de Múnich y se traslada a un piso en Titurelstrasse.
Octubre-diciembre: Rodaje de *El huevo de la serpiente* en los estudios de Bavaria Film, en Múnich.
15 de diciembre: Emisión televisiva de De fördömda kvinnornas dans.

1977
18 de febrero: Estreno de la película *Paradistorg* dirigida por Gunnel Lindblom y producida por Bergman para su empresa Cinematograph.
19 de mayo: Estreno de *El sueño,* su primera producción en el Residenztheater de Múnich. **20 de septiembre-30 de octubre:** Rodaje de *Sonata de otoño* en los estudios

cinematográficos Norsk, Oslo-Jar (interiores), y en Molde, Noruega (exteriores).
28 de octubre: Estreno de la película *El huevo de la serpiente* en Suecia.
Recibe la medalla de oro de la Academia sueca.

1978
22 de junio: Estreno de *Tres hermanas* en el Residenztheater de Múnich.
14 de julio: Celebra su 60.º cumpleaños en Fårö con la asistencia de todos sus hijos.
8 de octubre: Estreno de la película *Sonata de otoño* en Suecia.

1979
13 de enero: Estreno de *Tartufo* en el Residenztheater de Múnich.
12 de marzo: Estreno de la película *Min älskade,* dirigida por Kjell Grede y producida por Bergman y su empresa Cinematograph.
11 de abril: Estreno de *Hedda Gabler* en el Residenztheater de Múnich.
Octubre: Comienza el rodaje de *De la vida de las marionetas* en los estudios cinematográficos Tobis de Múnich.
28 de noviembre: Bergman es exonerado oficialmente de los cargos fiscales.
25 de diciembre: Emisión televisiva del documental *Fårödokument.*

1980
10 de mayo: Estreno de *Yvonne, princesa de Borgoña* en el Residenztheater de Múnich.
Julio: Estreno de la película *De la vida de las marionetas* en el Festival de Cine de Oxford (Reino Unido).

3 de noviembre: Emisión televisiva de la película *De la vida de las marionetas* en la televisión alemana.

1981

24 de enero: Estreno de la película *De la vida de las marionetas* en Suecia.

28 de febrero: Estreno de la película *Sally och friheten,* dirigida por Gunnel Lindblom y producida por Bergman y Cinematograph.

30 de abril: Estreno del programa triple *Nora/Julie/Secretos de un matrimonio* en el Residenztheater de Múnich.

Mayo: Recibe el premio Alger H. Meadows en la universidad Southern Methodist, Estados Unidos. Bergman asiste a un seminario de dos días, registrado en *Talking with Ingmar Bergman,* SMU Press, Dallas, 1983.

Junio: Bergman es «despedido fulminantemente» del Residenztheater de Múnich.

7 de septiembre: Empieza a rodar *Fanny y Alexander* en los estudios SFI de Estocolmo (interiores), en Uppsala (Södra Teatern y exteriores callejeros) y en Värmdö-Tynningö (exteriores).

Diciembre: Es restituido en el Residenztheater bajo nueva dirección.

1982

22 de marzo: Termina de rodar Fanny y Alexander.

Anuncia su retirada del cine.

Septiembre: Se concede a Bergman el León de Oro del Festival de Cine de Venecia por su aportación a la cinematografía.

17 de diciembre: Estreno de la película *Fanny y Alexander en* Suecia.

1983

17 de julio: Estreno de *Don Juan* en el Festival de Verano de Salzburgo y, en otoño, en el teatro Cuvilliés de Múnich.
Septiembre: Asiste al Festival de Cine de Venecia con la versión televisiva de *Fanny y Alexander.*
25 de diciembre: Emisión televisiva de *Escuela de esposas,* una adaptación de la producción de 1980 de Alf Sjöberg.

1984
9 de marzo: Estreno de *El rey Lear en* el Real Teatro Dramático para 176 representaciones.
9 de abril: Emisión televisiva de *Tras el ensayo.*
4 de mayo: Estreno de Aus dem Leben der Regenwürmer *(The Dance of the Rainsnakes)* en el Residenztheater de Múnich.
2 de septiembre: Emisión radiofónica de *En hörsägen,* escrita por Erland Josephson.
10 de diciembre: Muere el hermano de Bergman, Dag.
25 de diciembre: Emisión televisiva del primer episodio (de cuatro) de *Fanny y Alexander.*

1985
31 de mayo: Estreno de *John Gabriel Borkman* en el Residenztheater de Múnich.
7 de diciembre: Estreno de *Miss Julie* en el Real Teatro Dramático.
Recibe la Legión de Honor francesa, impuesta en París por el presidente Frangois Mitterrand.

1986
19 de febrero: Emisión televisiva de *Los benditos.*
26 de abril: Estreno de *El sueño* en el Real Teatro Dramático.
Septiembre: Termina su autobiografía, Linterna mágica.
29 de septiembre: Emisión televisiva de *Karins ansikte.*

20 de diciembre: Estreno de *Hamlet* en el Real Teatro Dramático.

1987
Septiembre: Publicación de la autobiografía *Linterna mágica* en sueco por Norstedts, y en otros 26 idiomas.

1988
16 de abril: Estreno de *Larga jornada hacia la noche* en el Real Teatro Dramático.

1989
8 de abril: Estreno de *Madame de Sade* en el Real Teatro Dramático.
17 de noviembre: Estreno de *A Doll's House* en el Real Teatro Dramático.

1990
10 de enero: Emisión radiofónica del monólogo de Bergman *A Matter of the Soul.* **Junio:** Termina *Imágenes,* un libro de recuerdos de sus películas.
Octubre: Publicación de *Imágenes* en sueco por Norstedts, y en otros 16 idiomas.

1991
11 de febrero: Estreno de *Las Bacantes* en la Real Ópera de Estocolmo.
27 de abril: Estreno de *Peer Gynt* en el Real Teatro Dramático.
Noviembre: Publicación de la novela *Las mejores intenciones* por Norstedts en sueco y en 17 idiomas más.
25 de diciembre: Emisión televisiva del primer episodio (de cuatro) de *Las mejores intenciones,* dirigida por Bille August, con guión de Bergman.

Recibe el galardón japonés Praemium Imperiale, conocido como «el Nobel del arte».

1992
17 de abril: Emisión televisiva de *Madame de Sade.*
28 de agosto: Estreno de la película *Los niños del domingo* en Suecia, dirigida por Daniel Bergman, con guión de Bergman.
Recibe el premio Strindberg, concedido por la Sociedad Strindberg.

1993
Enero: Publicación de la novela *Los niños del domingo* por Norstedts, en sueco y en 15 idiomas más.
4 de febrero: Estreno de su obra *El último aliento* en Filmhuset en Estocolmo.
20 de marzo: Estreno de *The Time and the Room* en el Real Teatro Dramático.
9 de abril: Emisión televisiva de *Las Bacantes.*

1994
4 de febrero: Estreno de *Las variaciones Goldberg* en el Real Teatro Dramático.
29 de abril: Estreno de *El cuento de invierno* en el Real Teatro Dramático.
Octubre: Publicación de *El quinto acto* en sueco por Norstedts, y en otros cinco idiomas. Contiene *Tras el ensayo, El último aliento* y *En presencia de un payaso.*

1995
6 de enero: Emisión televisiva de *El último aliento.*
17 de febrero: Estreno de *El misántropo* en el Real Teatro Dramático.
20 de mayo: La esposa de Bergman, Ingrid, muere de cáncer.

Mayo-junio: Festival Bergman en Nueva York.
24 de noviembre: Estreno de *Yvonne, princesa de Borgoña* en el Real Teatro Dramático.

1996
14 de enero: Emisión televisiva de *Harald y Harald.*
15 de marzo: Estreno de *Las Bacantes* en el Real Teatro Dramático.
Noviembre: Publicación de la novela *Encuentros privados* por Norstedts, en sueco y en otros nueve idiomas.
25 de diciembre: Emisión televisiva de *Encuentros privados,* dirigida por Liv Ullmann, con guión de Bergman.

1997
Mayo: Tributo Palma de Palmas, premio especial del 50.º aniversario del Festival de Cine de Cannes.
1 de noviembre: Emisión televisiva de En presencia de un payaso.

1998
13 de febrero: Estreno de *Los creadores de imágenes* en el Real Teatro Dramático.
Recibe la Medalla del Rey, tamaño 12.º. Reconocimiento de su majestad el rey Carlos Gustavo de Suecia. La medalla era el reconocimiento de mayor rango de su clase en 1998.

1999
29 de agosto: Emisión radiofónica de *Oväder.*

2000
12 de febrero: Estreno de *La sonata de los espectros* en el Real Teatro Dramático.
Marzo: Muere el hijo de Bergman, Jan.
13 de mayo: Estreno de la película *Infiel,* dirigida por Liv Ullmann, con guión de Bergman, en el Festival de Cine de

Cannes.
Septiembre: Publicación de Performances por Norstedts, con los guiones de Infiel, A Matter de the Soul y Love without Lovers.
14 de noviembre: Emisión televisiva de Los creadores de imágenes.
16 de diciembre: Estreno de *María Estuardo* en el Real Teatro Dramático.

2001
20 de octubre: Emisión radiofónica de *John Gabriel Borkman.*

2002
9 de febrero: Estreno de *Fantasmas en* el Real Teatro Dramático.
3 de junio: Bergman dona todos sus guiones, cartas, diarios, etc. al Instituto Cinematográfico Sueco.
6 de noviembre: Se crea la Fundación Ingmar Bergman.

2003
8 de febrero: Emisión radiofónica de *Pelikanen/Dödens ö.*
Julio: Bergman anuncia que se retira a la isla de Fårö.
1 de diciembre: Emisión televisiva de *Saraband.* Guión publicado por Norstedts (Estocolmo).

Biografías de los autores

Los siguientes editores han colaborado en esta obra:

ULLA ÅBERG es dramaturga y redactora colaboradora de la presente obra. Trabaja en el Real Teatro Dramático de Estocolmo desde 1966, los últimos 25 años como jefe de departamento. Ha trabajado con numerosos directores, escritores y traductores, entre ellos Alf Sjöberg, Ingmar Bergman (veinte producciones), Robert Lepage, Peter Stormare, Arthur Miller, Staffan Roos y Hilda Hellwig.

PETER COWIE es redactor colaborador de la presente obra. Ha escrito unos treinta libros sobre cine y ha fundado el anuario *International Film Guide*. Su biografía crítica de Bergman vio la luz en 1982, un libro que el director saludó como poseedor de «comprensión, calor humano e inteligencia». En 1989 fue condecorado con la Real Orden de la Estrella Polar por sus servicios a la cultura sueca. Cowie ha realizado comentarios en DVD para numerosas películas de Bergman incluidas en la colección Criterion. Ha dado conferencias sobre Bergman en cuatro continentes y ha sido profesor titular de estudios cinematográficos en la UC Santa Bárbara.

PAUL DUNCAN es el editor del texto de la presente obra.

BENGT FORSLUND es redactor colaborador de la presente obra, y fundador y editor de la revista cinematográfica

Chaplin en 1959. Fue productor ejecutivo de la Svensk Filmindustri (SF) de 1965 a 1972 y del Instituto Cinematográfico Sueco de 1972 a 1989. Ha recibido dos nominaciones para los premios de la Academia estadounidense por *Los emigrantes* (como productor y guionista). Forslund ha escrito también nueve libros sobre cine, entre ellos *Victor Sjöström, pionero del cine europeo*, y las memorias de Sven Nykvist.

BIRGITTA STEENE es redactora colaboradora de la presente obra. Nativa de Suecia y profesora emérita de estudios escandinavos y cinematográficos en la Universidad de Washington, ha dedicado buena parte de sus enseñanzas y escritos a la diversa obra de Bergman, por lo cual recibió el reconocimiento de un doctorado *honoris causa* de su *alma mater*, la Universidad de Uppsala. Ha entrevistado a Bergman y a su equipo en varias ocasiones y ha escrito numerosos libros y artículos sobre sus diversos logros artísticos, el más reciente de los cuales se titula *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, que recibió el premio especial del jurado de la Asociación de Bibliotecas Teatrales Estadounidenses en 2006. Ha contribuido también a la colección Criterion Bergman y a la Semana Bergman que se celebra anualmente en Fårö.

BENGT WANSELIUS es el editor de imágenes de la presente obra. Ha sido fotoperiodista independiente para todas las revistas y editoriales importantes de Escandinavia en el periodo 1967-1985. Después pasó 15 años como fotógrafo interno del Real Teatro Dramático de Estocolmo, registrando el trabajo de directores de teatro internacionales como Arthur Miller, Andrzej Wajda, Robert Lepage e Ingmar Bergman. Su larga colaboración en veinte producciones con Bergman se extendió desde el teatro y la ópera a la

televisión, creando un singular documental fotográfico de las obras del Sr. Bergman.

Nota: Los críticos suecos firmaban con frecuencia sus textos con firmas abreviadas. No obstante, no siempre es posible identificar el nombre completo del crítico.

Los siguientes se han citado en el texto:

A-D B-R (ARVID BRENNER) era un columnista que escribía sobre programas radiofónicos en el *Dagens Nyheter*.

LEIF AARE es un periodista que escribe crítica musical para el *Expressen*.

JAN AGHED fue crítico cinematográfico del *Sydsvenska Dagbladet* de Malmö.

JANNIKE ÅHLUND es periodista autónoma y antigua editora de la revista cinematográfica sueca *Chaplin*. Hasta hace poco directora del Festival de Cine de Gotemburgo, actualmente es una de las organizadoras de la Semana Bergman que se celebra anualmente en Fårö.

BARBRO ALVING fue columnista y reportero del *Dagens Nyheter*.

BIBI ANDERSSON surgió a mediados de la década de 1950 como musa de Bergman y como símbolo de juvenil inocencia y alegría en películas como *El séptimo sello, Fresas salvajes* y *El rostro*. Su mejor interpretación fue en *Persona*, y confirió madurez a sus papeles en *Pasión* y *La carcoma*.

HARRIET ANDERSSON entró en la vida de Bergman en 1952 y dio a su cine una calidad vigorosa y terrena. Su papel arquetípica fue en *Un verano con Mónica*, y su

animación erótica marcó películas como *Noche de circo* y *Sonrisas de una noche de verano*. Sus papeles posteriores para Bergman, por ejemplo, en *Como en un espejo* y en *Gritos y susurros,* fueron en conjunto mucho más sombríos.

GEORG ÅRLIN era un actor teatral sueco contratado por el Teatro Municipal de Malmö cuando Bergman fue su director artístico. Se unió a Bergman en el Dramaten en 1963 y tuvo pequeños papeles en sus películas, el principal en *Gritos y susurros*.

OLIVER ASSAYAS es un prolífico crítico cinematográfico, ensayista, guionista y director francés. Coautor (con Stig Björkman) de *Conversations avec Bergman* (1990).

BILLE AUGUST es un director danés que ha ganado la Palma de Oro en Cannes en dos ocasiones *[Pelle el Conquistador* y *Las mejores intenciones*, esta última con guión de Bergman).

TORD BÆCKSTRÖM *fue crítico teatral del Göteborgs Handelsoch Sjöfartstidning*.

ALLAN BEER fue redactor jefe de la revista *Allers Familjejournal* y colaborador de su revista asociada *Året Runt*.

YNGVE BENGTSSON fue miembro de la Federación Sueca de Sociedades Cinematográficas y trabajó en el Instituto Cinematográfico Sueco durante muchos años.

JEAN BÉRANGER fue un crítico francés, uno de los primeros extranjeros que entrevistaron a Bergman, y escribió un libro sobre el director a finales de la década de 1950.

CURT BERG fue crítico musical del *Dagens Nyheter*.

FRANK BERGÅ fue periodista del *Aftonbladet*.

GUNNAR BERGDAHL es periodista y antiguo director del Festival de Cine de Gotemburgo, y ha filmado varias entrevistas con Ingmar Bergman, la principal de las cuales es *Bergman's Voice* (1997).

KERSTIN BERGGREN hizo un programa de entrevistas radiofónicas acerca de la producción que hizo Bergman de *Hamlet*.

ERIK BERGMAN era el padre de Ingmar Bergman, pastor luterano de la iglesia de Hedvig Eleonora de Estocolmo y capellán de la corte sueca.

INGRID BERGMAN fue una celebrada actriz sueca con gran éxito, que trabajó primero en la SF y después en Hollywood y en Italia.

KARIN BERGMAN era la madre de Ingmar. De soltera Karin Åkerblom, aparecía en los guiones de Bergman para *Las mejores intenciones* y *Encuentros privados*. Sus diarios en varios volúmenes fueron publicados después de su muerte.

MARGARETA BERGMAN era la hermana pequeña de Bergman y autora de varias novelas, muchas de ellas con un tono autobiográfico, como *Karin at Sea*.

LASSE BERGSTRÖM fue crítico cinematográfico del *Expressen* y editor de la editorial Norstedts. Editó todos los libros y guiones publicados de Bergman.

NILS BEYER fue crítico cinematográfico del *Morgon-Tidningen/Social-Demokraten* y uno de los primeros defensores de Bergman.

CARL BJÖRKMAN fue crítico cinematográfico del *Dagens Nyheter*.

STIG BJÖRKMAN es periodista autónomo, crítico cinematográfico y ensayista. Es coautor de dos libros de entrevistas sobre la obra cinematográfica de Bergman: *Conversaciones con Bergman* (1970) y *Conversations avec Bergman* (1990). Es también cineasta y ha dirigido largometrajes, películas cortas y documentales, entre ellos una película de Bergman rodando *La carcoma*.

GABRIELLA BJÖRNSTRAND es periodista e hija del actor Gunnar Björnstrand.

GUNNAR BJÖRNSTRAND actuó en más de treinta producciones de Bergman para cine, televisión, radio y teatro. Su primer papel fue en la primera producción teatral que hizo Bergman de *La sonata de los espectros* de Strindberg (1941) y su última actuación fue en *Fanny y Alexander* (1982).

DANIEL BÖRTZ escribió la música para las versiones operística y teatral de la producción que hizo Bergman de *Las Bacantes*.

ÅKE BRANDEL fue crítico musical del *Afonbladet*.

BERTOLT BRECHT fue un influyente poeta, dramaturgo y director teatral alemán.

GUDRUN BROST fue una actriz teatral y de cine sueca. Tuvo papeles pequeños, pero importantes, en *Noche de circo* y en *La hora del lobo*, y apareció también en algunas de las producciones teatrales de Bergman en el Teatro Municipal de Malmö.

TEDDY BRUNIUS fue crítico de arte y teatro en el *Upsala Nya Tidning*.

DAVID CARRADINE es un actor estadounidense que protagonizó *El huevo de la serpiente*.

BENGT CHAMPERT escribió acerca de las primeras obras cinematográficas de Bergman en la revista cinematográfica *Biografbladet*.

MICHEL CIMENT es historiador cinematográfico y editor de la influyente revista francesa *Positif*.

KLAUS COLBERG fue un crítico teatral alemán de *Der Tagesspiegel*.

JOHN J O'CONNOR es periodista de arte de *The New York Times*.

RICHARD CORLISS es crítico cinematográfico de la revista *Time* y antiguo editor de la revista *Film Comment*.

ROBERT CRAFT es un director de orquesta y compositor estadounidense, que tuvo una fructífera asociación con Igor Stravinsky.

D. (NO IDENTIFICADO) hizo reseñas de obras teatrales para el periódico *Göteborgs Handelsoch Sjöfartstidning*.

JARL W. DONNÉR *hizo reseñas de obras teatrales para el Skånska Dagbladet y para el Göteborgs Handelsoch Sjöfartstidning*.

JÖRN DONNER es un galardonado escritor y cineasta finlandés, que escribió uno de los primeros estudios suecos sobre la obra cinematográfica de Bergman, *The Personal*

Vision of Ingmar Bergman (1962), y como director gerente del Instituto Cinematográfico Sueco ayudó a financiar *Fanny y Alexander*.

MAURITZ EDSTRÖM fue crítico cinematográfico del *Dagens Nyheter*.

ALLAN EKELUND fue director de Filmstaden, los estudios cinematográficos de la SF.

BERNT EKLUND es crítico del *Expressen*.

ARNE ERICSSON, periodista musical y reportero del *Sydsvenska Dagbladet*, entrevistó a Bergman en la radio sueca en 1960.

ES. AN. (ELIS ANDERSSON) fue crítica teatral del *Göteborgs-Posten*.

ET (ELLA TAUBE) hizo reseñas de obras radiofónicas para el *Stockholms-Tidningen*.

FACE TO FACE es el sitio web de la Fundación Ingmar Bergman.

ALLAN FAGERSTRÖM hizo reseñas de libros, películas y teatro para el *Aftonbladet*.

GUNNAR FALK fue crítico cinematográfico del *Svenska Dagbladet*.

KENNE (CARL-HENRIK) FANT fue actor, escritor y director, pero es más conocido por su labor como director ejecutivo de la SF entre 1962 y 1980.

KATINKA FARAGÓ fue secretaria de continuidad de Bergman desde *Sueños* (1955) hasta *La flauta mágica* (1975), después se convirtió en directora de producción en *Sonata de otoño* y en *Fanny y Alexander*.

FILMSON (SVEN JAN HANSON) fue crítico cinematográfico del *Aftonbladet*.

GUNNAR FISCHER hizo 12 películas como director de fotografía de Bergman, empezando por *Ciudad portuaria* (1948) y terminando por *El ojo del diablo* (1960).

ELSE FISHER fue una bailarina y coreógrafa que trabajó con Bergman en el Teatro Fairy Tale en 1941. Estuvieron casados entre 1943 y 1945, y tuvieron una hija, Lena.

MAGNUS FLORIN es el director del departamento teatral de la Radio Sueca.

LARS OLOF FRANZÉN hizo reseñas de libros y de teatro para el *Dagens Nyheter*.

KARL G. FREDRIKSSON es crítico teatral del *Nya Nerkes Allehanda*.

ÅKE FRIDELL fue un actor sueco que actuó en películas de Bergman como *Sonrisas de una noche de verano, El séptimo sello* y *El rostro*.

GERTRUD FRIDH fue una actriz sueca que trabajó con Bergman en el Teatro Municipal de Gotemburgo y en el Dramaten, principalmente como Hedda Gabler en 1966. También apareció en varias películas de Bergman, como *Barco hacia la India, Fresas salvajes, El rostro* y *Esas mujeres*.

JEAN-LUC GODARD es uno de los principales directores de la Nueva Ola francesa, con películas como *Sin respiro, El desprecio* y *Pierrot el loco*.

ELLIOTT GOULD es un actor estadounidense que tuvo su papel decisivo en *M*A*S*H*.

HERBERT GREVENIUS fue un influyente crítico teatral que también escribió guiones, y trabajó con Ingmar Bergman en cinco películas.

MARIO GRUT fue periodista y crítico teatral del *Aftonbladet*.

G. T-MER (GÖSTA TRANSTRÖMER) fue periodista y crítico radiofónico del *Expressen*.

ANNIKA GUSTAFSSON es crítica cinematográfica del *Sydsvenska Dagbladet*.

BERTIL GUVE interpretó a Alexander en *Fanny y Alexander* y actualmente es profesor titular universitario de economía industrial.

HENNING HÅKANSSON era director del colegio Palmgrenska cuando Bergman estudiaba allí.

STEN HAMMER fue periodista del *Folket i Bild*.

SVEN HANSSON invitó a Bergman a dirigir en la sección de teatro de aficionados del Mäster Olofsgården en 1938.

IVAR HARRIE fue redactor jefe del *Expressen* y su principal crítico teatral.

KAJSA HARRYSON fue un periodista de *Röster i Radio/TV* que entrevistó varias veces a Bergman.

GEORG HENSEL fue crítico teatral del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

OLE HESSLER fue autor de reseñas para el *Dagens Nyheter*.

BO HEURLING fue un periodista autónomo que escribía sobre cine.

HL (NO IDENTIFICADO) fue autor de rese ñas teatrales para el *Dagens Nyheter*.

ELLEN HOLLENDER BERGMAN (ELLEN LUNDSTRÖM) fue actriz, directora y coreógrafa sueca, casada con Ingmar Bergman de 1945 a 1952. Publicó un libro con su hija Lina Ikse Bergman, titulado *Three Questions* (2006), que incluía entrevistas con Erland Josephson e Ingmar Bergman.

INGVAR HOLM fue crítico musical del *Dogens Nyheter*.

ROBIN HOOD (BENGT IDESTAM-ALMQVIST) fue historiador cinematográfico sueco y crítico cinematográfico del *Stockholms-Tidningen*.

CLAES HOOGLAND era presidente del Teatro Estudiantil de Estocolmo cuando Bergman dirigía obras teatrales allí entre 1940 y 1943. Posteriormente Hoogland trabajó como funcionario de información en el Teatro Municipal de Gotemburgo durante la época en que Bergman fue director (1946-1948).

MARIANNE HÖÖK fue un periodista sueco que escribió el primer libro completo sobre Bergman (1962).

BRITA VON HORN fue la pintoresca iniciadora de The Dramatist Studio de Estocolmo donde Bergman dirigió obras

teatrales a principios de la década de 1940. Su obra teatral *The Ascheberg Widow at Wittskövle* fue la primera producción de Bergman en Hälsingborg (1944).

LINA IKSE BERGMAN es una fotógrafa sueco-letona que publicó un libro con su madre Ellen Bergman, titulado *Three Questions* (2006), que incluía entrevistas con Erland Josephson e Ingmar Bergman.

ULLA ISAKSSON fue una novelista sueca que escribió tres guiones para Bergman: *En el umbral de la vida, El manantial de la doncella* y la obra teatral televisiva *Los benditos*.

BENGT JAHNSSON fue un crítico teatral del *Dagens Nyheter* con quien Bergman tuvo un enfrentamiento físico durante los ensayos de *Woyzeck* en el Dramaten en 1969.

CARYN JAMES escribe reseñas de cine para *The New York Times*.

JEROME (GÖRAN TRAUNG) fue crítico cinematográfico del *Dagens Nyheter*.

JOLANTA (MARGARETA SJÖGREN) fue crítica cinematográfica del *Svenska Dagbladet* y actriz aficionada para Bergman en el Teatro Estudiantil, 1940-1943.

ERLAND JOSEPHSON es escritor, dramaturgo, actor y director. Trabajó con Ingmar Bergman durante setenta años. Erland Josephson se hizo cargo de la dirección del Real Teatro Dramático de Estocolmo en 1966, y dirigió el teatro durante nueve años. Ha colaborado con una serie de directores cinematográficos de fama internacional, como Andrei Tarkovsky, Theo Angelopoulos, Liliana Cavani e István Szabó. En el teatro, ha participado en *The Cherry Orchard* de

Peter Brook, primero en el BAM en Brooklyn y después incorporándose a la gira mundial de la obra.

MIKAEL KATZ fue crítico cinematográfico del *Expressen*.

KRZYSTOF KIESLOWSKI fue el director cinematográfico polaco más prominente de su generación, con películas como *El decálogo* y la trilogía *Tres colores: Azul, Blanco* y *Rojo*.

MAARET KOSKINEN es profesora de cinematografía en la Universidad de Estocolmo y crítica de cine del *Dagens Nyheter*. Escribió la primera tesis sueca sobre Bergman (1993) y desde entonces ha publicado varios libros sobre él. Bergman le pidió que hiciera un inventario preliminar de su archivo personal en Fårö, y Koskinen basó su estudio *In the Beginning was the Word* (2003) en ese material.

SVEND KRAGH-JACOBSEN es un director cinematográfico danés y crítico teatral del periódico de Copenhague *Berlingske Tidende*.

CARL-GUSTAF KRUUSE fue un maestro de *ballet* que colaboró con Bergman en el *ballet Skymningslekar* (1954).

BO TEDDY LADBERG fue periodista de radio y televisión.

LARS LEVI LÆSTADIUS era director del Teatro Municipal de Malmö cuando Bergman fue director artístico allí entre 1952 y 1958.

OLOF LAGERKRANTZ fue redactor jefe del *Dagens Nyheter* y escribió reseñas ocasionales acerca de la obra de Bergman en el teatro y en la pantalla.

INGA LANDGRÉ es una actriz sueca. Apareció en la primera película de Bergman, *Crisis,* y tuvo papeles menores en *El séptimo sello. En el umbral de la vida* y *Sueños*.

CARLHÅKAN LARSÉN fue crítico teatral del *Sydsvenska Dagbladet*.

MARIA BERGOM LARSSON es periodista y autora de un estudio sobre Bergman, *Ingmar Bergman and Society* (1977).

MIKA LARSSON es periodista autónoma.

SIGFRID LEIJONHUVUD es periodista del *Svenska Dagbladet*.

LILL (ELLEN LILIEDAHL) fue crítica cinematográfica del *Svenska Dagbladet*.

CHRISTINA LILLIESTIERNA escribió reseñas y entrevistas sobre Bergman en la revista *Veckojournalen*.

GUNNAR LINDBLAD fue a la escuela con Ingmar Bergman y fue diseñador escénico para la mayoría de las primeras producciones teatrales de Bergman, desde *Swanwhite* (1940) en el Mäster Olofsgården hasta *Réquiem* (1946) en el Teatro Municipal de Hälsingborg.

GUNNEL LINDBLOM es una actriz que trabajó con Bergman en obras teatrales como *Peer Gynt* (1957), *Urfaust* y *Hamlet* (1986), y en películas como *El séptimo sello, El manantial de la doncella* y *El silencio*. También dirigió la película *Summer Paradise* (1977), entre otras.

EBBE LINDE fue crítico teatral del *Dagens Nyheter* y del *Bonniers Litterära Magasin*.

LARS LÖFGREN fue director de programas teatrales en la Televisión Sueca de 1968 a 1983 y director del Real Teatro Dramático, de 1985 a 1997. En el Dramaten, organizó giras internacionales para muchas de las producciones de Bergman.

LOKE (LARS-OLOF LÖTHWALL) fue periodista del *Stockholms Tidningen*.

LARS-OLOF LÖTHWALL fue redactor jefe del *Film & Bio* y del *Chaplin*. Trabajó como jefe de prensa de Bergman durante el rodaje de *Gritos y susurros*.

LARS LÖNNROTH es coautor de un estudio sobre la película de Bergman *Los comulgantes*.

HANS LOVÉN es un periodista que entrevistó a Ingmar Bergman para *Röster i Radio/TV*.

JAN LUMHOLDT es autor de un libro de memorias y entrevistas de la actriz Harriet Andersson (2006).

P. A. LUNDGREN fue diseñador de producción de Bergman desde *Llueve sobre nuestro amor* (1946) hasta *La carcoma* (1971).

BO LUNDIN es crítico teatral del *Göteborgs-Tidningen*.

ARTUR LUNDKVIST fue escritor, poeta y crítico cinematográfico y literario, uno de los primeros que escribieron sobre las primeras obras cinematográficas de Bergman.

M. M (MARGIT FRÖMAN) escribió reseñas teatrales en el boletín informativo del Mäster Olofsgården *SFP*.

MAGO (MAX GOLDSTEIN) diseñó el vestuario para las películas de Bergman desde *Noche de circo* (1953) hasta *La carcoma* (1971) y también para muchas de sus producciones teatrales en el Dramaten.

YVONNE MALAISE cubría las conferencias de prensa de Bergman en el Dramaten para el *Dagens Nyheter*.

CARL-JOHAN MALMBERG es crítico cinematográfico del *Svenska Dagbladet*.

MADS MANDRUP-NIELSEN era, en realidad, un seudónimo de Ingmar Bergman.

TORSTEN MANNS fue entrevistador/redactor del libro *Conversaciones con Bergman,* junto con Stig Björkman y Jonas Sima.

FREDERICK Y USE-LONE MARKER son autores de varios libros y de largas entrevistas con Bergman acerca de su obra teatral. Su estudio *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater* (1982) es una obra pionera en ese campo.

SUSANNE MARKO fue crítica teatral, principalmente para el *Dagens Nyheter*.

LORENS MARMSTEDT fue productor de algunas de las primeras películas de Bergman: *Llueve sobre nuestro amor, Barco hacia la India, Música en la oscuridad* y *Prisión*.

ROLF MAY es crítico teatral del *Tz, München*.

PASCAL MÉRIGEAU ha escrito para *Le Monde, Le Point y Le Nouvel Observateur*.

RICHARD MERYMAN escribió artículos durante 23 años para la revista *Life* original.

GUSTAF MOLANDER fue un director cinematográfico sueco que dirigió sesenta largometrajes entre 1920 y 1960, dos de los cuales estaban basados en guiones de Bergman: *Mujer sin rostro y Eva*.

ALF MONTÁN fue periodista de espectáculos del *Expressen*.

JAN MORRIS es conocida por sus libros de viajes y por sus perspicaces crónicas para periódicos y revistas británicos.

KAR DE MUMMA (ERIK ZETTERSTRÖM) escribió *sketches* para cabaré y fue columnista del *Svenska Dagbladet*.

BJÖRN NILSSON fue redactor jefe de cultura del *Expressen* y escribió frecuentes reseñas de las producciones teatrales y cinematográficas de Bergman.

CARL-ERIC NORDBERG fue escritor y crítico cinematográfico del semanario *Vi*.

ERIK NORDGREN compuso o arregló la música de 18 largometrajes escritos o dirigidos por Bergman, desde *Mujer sin rostro* (1947) hasta *Esas mujeres* (1964).

SVEN NYKVIST hizo 22 películas como director de fotografía de Bergman, empezando por *Noche de circo* (1953) y terminando por *Tras el ensayo* (1984).

HANS NYSTEDT es un teólogo que hizo reseñas de varias películas de Bergman para el *Svenska Dagbladet* y escribió *Ingmar Bergman and Christian Belief* (1989).

STIG OLIN interpretó con frecuencia al *alter ego* del director en algunas de las primeras películas de Bergman.

GUNNAR OLLÉN es un experto en la obra de Strindberg que fue miembro del Mäster Olofsgården al mismo tiempo que Bergman. Más tarde entrevistó a Bergman en la radio.

JAN OLOF OLSSON fue periodista del *Dagens Nyheter*.

LENNART OLSSON, ayudante de dirección en muchas de las producciones de Bergman para el teatro, la televisión y el cine desde 1954 hasta 1957, dirigió la obra teatral de Bergman *Wood Painting* para la televisión.

O. R-T. (OSCAR RYDQVIST) fue autor de reseñas para el *Dagens Nyheter*.

GERD OSTEN fue responsable de continuidad en el rodaje de la película de Bergman *Llueve sobre nuestro amor* (1946). Posteriormente se hizo crítica cinematográfica para el *Biografbladet* y para el *Bonniers Litterära Magasin*.

GUNILLA PALMSTIERNA-WEISS fue una de las diseñadoras escénicas de Bergman en sus producciones teatrales en el Dramaten y en Múnich entre 1966 y 1989.

PLAYBOY La entrevista de *Playboy* con Ingmar Bergman fue realizada por Cynthia Grenier.

ERNEST RIFFE era, en realidad, Ingmar Bergman.

LARS RING es crítico cinematográfico del *Svenska Dagbladet*.

RÖSTER I RADIO/TV era una revista semanal de radio y televisión, publicada de 1954 a 1994.

MATTS RYING fue periodista de *Röster i Radio/TV*.

CHARLES SAMUELS es un escritor y crítico cinematográfico estadounidense más conocido por su colección de entrevistas, *Encountering Directors* (1972).

GISELA SCHEIDLER es una fotógrafa y periodista que entrevistó a Bergman en Múnich.

JURGEN SCHILDT fue crítico cinematográfico del *Aftonbladet*.

LOTHAR SCHMIDT-MÜHLISCH fue crítico teatral del *Die Welt*.

KARIN SCHULTZ fue crítico radiofónico, frecuentemente acerbo, del *Dagens Nyheter*.

NILS SCHWARTZ es periodista de cultura del *Expressen*.

FREDERICK SCHYBERG fue un autor danés de estudios teatrales y autor ocasional de reseñas teatrales para la prensa sueca.

ARNE SELLERMARK fue periodista cinematográfico para diversos semanarios.

JONAS SIMA es director de documentales y antiguo crítico cinematográfico del *Expressen*. Junto con Stig Björkman y Torsten Manns redactó el libro de entrevistas *Conversaciones con Bergman*.

JOHN SIMON es un escritor estadounidense de cine y teatro, autor del libro *Ingmar Bergman Directs* (1972).

ALF SJÖBERG fue un director cinematográfico y teatral sueco. Dirigió el primer guión de Bergman, *Tormento* (1944).

HENRIK SJÖGREN fue autor de reseñas teatrales para el periódico *Kvällsposten* de Malmö y escribió dos libros acerca de la recepción que dispensaron los críticos a las producciones teatrales de Bergman, *Ingmar Bergman in the Theater 1944-1968* (1968) y su edición ampliada, *Play and Rage* (2002). También es autor de *Regi* (1969), basado en las notas que tomó durante la producción realizada por Bergman de la obra de Büchner *Woyzeck*.

VILGOT SJÖMAN conoció a Ingmar Bergman en el colegio North Latin en 1942, cuando Bergman le dirigió como Teseo en *El sueño de una noche de verano*. Bergman le dio acceso a los ensayos de varias obras teatrales, lo cual le permitió conocer intensamente el pensamiento y el método de trabajo de Bergman. Sjöman escribió *L136: Diary with Ingmar Bergman*, que detalla la redacción, el rodaje, el montaje y el estreno de *Los comulgantes*, y rodó simultáneamente una serie de 4 episodios para TV titulada *Bergman Makes a Movie*. Sjöman continuó escribiendo y dirigiendo sus propias películas, entre ellas *I am Curious (Yellow)* (1967).

ELISABETH SÖRENSON fue crítica cinematográfica del *Svenska Dagbladet* y la persona que probablemente realizó más entrevistas con Bergman que ningún otro crítico periodístico.

URBAN STENSTRÖM fue periodista del *Svenska Dagbladet*.

SVEN STOLPE fue un escritor sueco que también escribió guiones cinematográficos en la década de 1940.

DAVID STRATTON hace reseñas cinematográficas para *Variety*.

BO STRÖMSTEDT fue redactor jefe del *Expressen*, y escribió frecuentes reseñas de las producciones teatrales de Ingmar Bergman.

NILS PETTER SUNDGREN realizó muchas entrevistas televisivas con Bergman.

SVENSK FILMOGRAFI es una presentación en varios volúmenes de la producción sueca de largometrajes, editada por Lars Åhlander y publicada por el Instituto Cinematográfico Sueco.

GEORG SVENSSON hizo reseñas de algunas de las primeras películas de Bergman en el *Bonniers Litterära Magasin*.

OVE SVENSSON fue asistente en *El séptimo sello*.

MAX VON SYDOW formó parte del equipo de Bergman en el Teatro Municipal de Malmö y fue uno de sus principales intérpretes en películas como *El séptimo sello, El rostro, El manantial de la doncella, La hora del lobo, La vergüenza y Pasión*. Ha tenido una larga carrera en Estados Unidos, pero sus mejores actuaciones han sido en películas suecas como *Los emigrantes* de Jan Troell y *Pelle el Conquistador* de Bille August.

INGRID THULIN actuó en muchas películas de Bergman, entre ellas *Fresas salvajes. En el umbral de la vida, Los comulgantes, El rostro, El silencio, El rito* y *Gritos y susurros*. También tuvo una carrera internacional en películas de Vincente Minnelli, Alain Resnais y Luchino Visconti.

STAFFAN TJERNELD fue crítico cinematográfico del *Expressen*.

TOM (ÅKE THOMSON) fue crítico teatral para el *Skånska Social-Demokraten*.

ERLAND TÖRNGREN fue crítico cinematográfico del *Arbetaren* y colaborador del ejemplar de anti-Bergman de *Chaplin* publicado en noviembre de 1960.

EGIL TÖRNQVIST es autor de numerosos libros y artículos sobre Bergman, como *The Film Poet Ingmar Bergman* (1993), *Between Stage and Screen* (1995) y *Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theater, Television and Radio* (2003). En 2008 publicó *Directed by Bergman*, una colección de ensayos sobre las películas y producciones teatrales de Bergman.

LIV ULLMANN alcanzó fama internacional como actriz cinematográfica a través de su trabajo con Ingmar Bergman en películas como *Persona, La hora del lobo, La vergüenza* y *Gritos y susurros*, y en películas televisivas como *Secretos de un matrimonio, Cara a cara* y *Saraband*. Como directora cinematográfica, su trabajo incluye *Encuentros privados* (1996) e *Infiel* (2000), ambas basadas en guiones de Bergman. Es autora de un libro de memorias, *Changing* (1976), que incluye su relación con Bergman, con quien tuvo una hija, Linn.

GUNNAR UNGER fue periodista del *Svenska Dagbladet*.

KLAS VIKLUND fue redactor jefe del *Filmhäftet*.

BJÖRN VINBERG fue un periodista del *Expressen* que publicó varias entrevistas con Bergman.

KERSTIN VINTERHED es escritor y periodista del *Dagens Nyheter*.

VIOLA (MARIANNE ZETTERSTRÖM) es escritora y columnista del *Svenska Dagbladet*.

PER PER ERIK WAHLUND fue crítico cinematográfico del *Svenska Dagbladet*.

RUNE WALDEKRANZ fue productor cinematográfico en Sandrews e historiador cinematográfico, y se convirtió en el primer catedrático de cinematografía de la Universidad de Estocolmo en 1970. Como productor, dio ocasión a Bergman de hacer *Noche de circo* (1953) y *Sueños* (1955).

IRVING WARDLE fue un crítico teatral británico que escribió para *The Observer* y *The Times*.

BERNARD WEINRAUB cubría la escena de Hollywood para *The New York Times*.

ASTRID SODERBERGH WIDDING es catedrática de cinematografía de la Universidad de Estocolmo, antigua presidenta de la Fundación Bergman y crítica de cine y televisión del *Svenska Dagbladet*.

BERTIL WIDERBERG fue crítico de televisión y de ópera para el *Sydsvenska Dagbladet*.

WILLIAM WOLF es un crítico cinematográfico estadounidense.

HUGO WORTZELIUS fue redactor jefe de la revista *Biografbladet* y colaborador de *Filmrutan*. Escribió reseñas de las películas de Bergman desde *Llueve sobre nuestro amor* (1947) hasta *Fanny y Alexander* (1982).

LEIF ZERN es el antiguo redactor de cultura del *Expressen* y crítico teatral del *Dagens Nyheter*. Es autor de *Se Bergman* (1993), un libro basado en su segunda visión de las películas de Bergman, que dio lugar a una respuesta más elogiosa que su primer encuentro con ellas.

MAI ZETTERLING apareció en *Tormento* (con guión de Bergman) y en *Música en la oscuridad* (dirigida por Bergman). Tuvo éxito como estrella cinematográfica en el Reino Unido, y regresó a Suecia en la década de 1960 para dirigir películas como *Los enamorados* (1964) y *Las chicas* (1968).

Agradecimientos

Esta obra hubiera sido imposible sin la dedicación y amable asistencia de gran número de personas e instituciones:

La Fundación Ingmar Bergman: su presidenta Astrid Soderbergh Widding, la directora ejecutiva Ingrid Dahlberg, así como Margareta Nordström, Håkan Lövgren, Anna Håkansson y Jon Asp.

Svensk Filmindustri AB: que conserva la mayoría de las películas de Bergman; Lotta Edoff y AnnKristin Westerberg.

Biblioteca y archivo del Svenska Filminstitutet: Mats Skärstrand, Krister Collin, Sonny Mattsson, Martin Kopka y Jan-Erik Billinger.

SVT-Bild: el archivo de imágenes de la Televisión Sueca: Veronica Carlsson, Tove Kleiven y Nadja Klich.

Scanpix AB: el documentalista Stephan Bergman conserva el banco de imágenes más grande de Suecia.

Sjöbergs Bilder: Jonas Sjöberg.

El Real Teatro Dramático: subdirector ejecutivo Staffan Rydén y muchos actores y empleados. El archivo del Teatro Municipal de Malmö: documentalista Elsbieta Leijzack.

El Museo del Teatro Sueco: bibliotecario jefe Magnus Blomkvist.

Norstedts: editorial, titular de los derechos de la obra literaria de Bergman.

Ingmar Bergman: A Reference Guide. (Amsterdam University Press, 2006): la monumental obra de Birgitta Steene es una perspectiva general crítica, un estudio de recepción y una guía comentada de todos los aspectos de la vida y obra de Bergman.

Pia y Torbjörn Ehrnvall: Sveriges Television/SVT-Fiktion.

Allyson Way Wanselius, por sus servicios de traducción improvisada, la carne de reno, los arándanos rojos y los chupitos.

Marie Nyreröd de Sveriges Television/SVT y Christa Carr de TASCHEN, quienes ayudaron a ponerlo todo en marcha.

Y, por último, Ingmar Bergman, que quería que se hiciera este libro. Cuando recibió por primera vez una caja de libros del editor Paul Duncan, Bergman sacó los libros sobre Kubrick, Fellini y Antonioni, y dijo: «¿¡Dónde diablos está el libro sobre mí!?». Bueno, aquí está, Ingmar.

La Fundación Ingmar Bergman

La Fundación Ingmar Bergman ha contribuido a este volumen con materiales esenciales, nunca antes publicados. La fundación fue creada por el Instituto Cinematográfico Sueco junto con el Real Teatro Dramático, la Televisión Sueca y AB Svensk Filmindustri cuando Ingmar Bergman donó sus colecciones privadas en 2002. Cuarenta y cinco cajas con manuscritos, cuadernos, instrucciones de dirección, resúmenes de tramas, bocetos, fotografías y metraje entre bastidores llegaron a Estocolmo desde su casa de la isla de Fårö. Las colecciones de los archivos de la Fundación Ingmar Bergman contienen extensos materiales en diferentes medios, lo cual ofrece una singular perspectiva del proceso creativo de Bergman.

El objetivo de la fundación es administrar, conservar y ofrecer información acerca de las obras artísticas reunidas de Ingmar Bergman. La fundación pretende también promover el interés y la conciencia de Suecia como una nación de cultura y cinematografía. Garantiza que la obra de Bergman esté exhaustivamente documentada y debidamente gestionada, y que el material relativo a su vida y obra artística esté disponible para fines de investigación, exhibición y documentación. La Fundación Ingmar Bergman es también la administradora de los guiones de Bergman, frecuentemente representados en teatros de todo el mundo.

Un objetivo fundamental de la Fundación Ingmar Bergman es explorar el universo de Ingmar Bergman y ofrecer un conocimiento más profundo de los elementos asociados con su obra. Para ello, el sitio web de la fundación, Ingmar Bergman Face to Face, desempeña un papel crucial. Mediante la digitalización de partes seleccionadas de las colecciones, los visitantes del sitio web pueden participar en un viaje a través de las diversas producciones de Bergman en el cine, el teatro, la literatura, la radio y la televisión. El sitio web es también el punto natural de entrada de los visitantes a la singular base de datos de los archivos de la Fundación Ingmar Bergman, que ofrecen un catálogo completo de las colecciones.

Para conservar la herencia de Bergman y mantener vivo su legado, la Fundación Ingmar Bergman agradece las donaciones de particulares e instituciones en honor de Ingmar Bergman, para el sostenimiento de este valioso recurso cultural. La Fundación Ingmar Bergman establecerá un registro oficial de todos los donantes.

Se pueden efectuar donaciones por transferencia a:
Stiftelsen Ingmar Bergman

Banco: Svenska Handelsbanken
IBAN: SE75 6000 0000 0005 6638 2482
SWIFT: HANDSESS
Número de compensación: 6139
Número de cuenta: 566 382 482

Fundación Ingmar Bergman,
www.ingmarbergmanfoundation.se
Archives Ingmar Bergman,
www.ingmarbergmanarchives.se
«Ingmar Bergman Face to Face»,
www.ingmarbergman.se

Los titulares de los derechos de las siguientes obras sobre Ingmar Bergman han concedido su permiso para la reproducción de la traducción en castellano:

Bergman, Ingmar: *Linterna mágica*, Tusquets, Barcelona, 1988. Traducción de Marina Torres y Francisco Uriz.

Ingmar Bergman, *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 1992. Traducido del sueco por Juan Uriz Torres y Francisco J. Uriz.

Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Anagrama, Barcelona, 1975. Traducción de Joaquín Jordá.

Jean-Luc Godard, *Bergmanorama*, en: *Cahiers du Cinéma* (versión española), n.º 4, septiembre de 2007.

Tres preguntas

Por Ellen Hollender Bergman

Ellen Hollender Bergman ¿Cómo se siente al envejecer?

Ingmar Bergman Mi creatividad se agotó cuando hice *Fantasmas* y el drama televisivo *Saraband*. Me fui de Estocolmo y me establecí en Fårö para siempre. Nací hipocondriaco, y siempre he padecido diversos dolores y molestias indefinidos, pero nunca he dejado que interfiriesen con mi trabajo. Nunca he reflexionado sobre el modo en que envejezco. Mis achaques me han hecho compañía; han cambiado con los años, pero nunca se han interpuesto entre mi vida profesional y yo. En conjunto, he estado sano, y envejecer no me ha preocupado ni me ha dado motivos para reflexionar.

Desde que me establecí en Fårö y perdí toda mi capacidad creativa, la situación es radicalmente diferente. De repente, la edad es una realidad que me hace compañía. Me preocupan los fallos de memoria. De repente no puedo recordar una palabra. Me vuelve al día siguiente, o no me vuelve nunca. Llevo un diario y de un día a otro no puedo recordar lo que he hecho. Una vieja lesión muscular me está molestando, y me impide dar mis paseos diarios. Monto en bicicleta y me caigo (nunca antes había ocurrido). Mi creatividad me ha abandonado; la dejé en el teatro. Estaba a punto de escribir un guión cinematográfico (o un libreto teatral). El tema estaba ahí, el relato estaba listo. Pero no puedo ponerme en marcha. Durante los dos últimos años, el

envejecimiento es un compañero involuntario pero inesperadamente bienvenido. No me estoy quejando, pero estoy un poco perplejo. Así que me estoy haciendo viejo, chocheo. No me quejo. No estoy lloriqueando ni gimiendo. Estoy bien, y de vez en cuando encuentro el envejecimiento más bien gracioso. Creo que fue Swedenborg quien dijo: «Si crees que tienes que vivir demasiado tiempo, es porque tienes que crecer». Es un buen consejo. Estoy pensando en mi vida. Leo libros sabios que requieren paciencia. Examino mi testamento y hago gestiones para tener un lugar precioso en el cementerio de Fårö donde seré enterrado. Mis dolencias a veces empeoran, pero me tomo las cosas como vienen. A veces me domina la nostalgia por el teatro y por mis actores. Pero fue mi propia decisión, y no lo lamento. Así que la respuesta a su pregunta es: el envejecimiento ha sido mi compañero durante los últimos dos años. Antes de eso no existía.

Ellen Hollender Bergman ¿Cómo le gustaría morir?

Ingmar Bergman La muerte no me asusta. Pero he tenido que presenciar la muerte de una persona muy querida que fue lenta, físicamente humillante e inmensamente dolorosa. Yo agradecería llegar a ver a la Muerte como una amiga. Agradecería que mi Muerte fuera dulce. Espero tener una Muerte dulce.

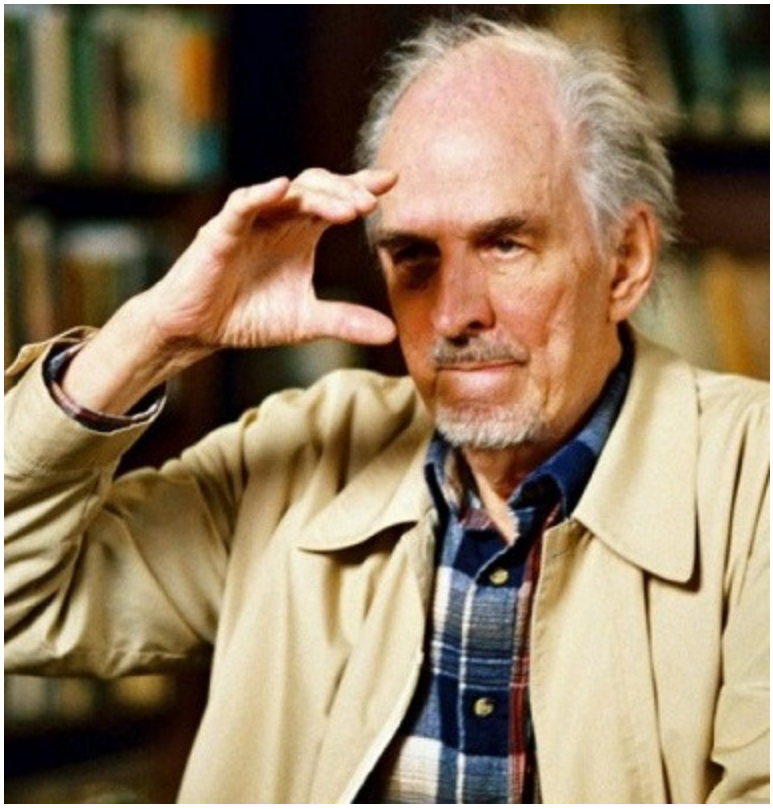
Ellen Hollender Bergman ¿Qué cree que ocurrirá después de su muerte?

Ingmar Bergman Dejaré que hable por mí uno de los personajes de mi película *Saraband*. Lleva viudo dos años y todavía llora a su esposa con la intensidad del primer día. Dice: «Vivir se ha convertido en un rito por sí mismo. No sé. Me fallan las palabras. Pienso con frecuencia en la Muerte.

Me imagino que Anna me está esperando. Así es como lo veo: una mañana estoy caminando solo por el sendero del bosque, bajando hacia el río. Es otoño y todo está completamente inmóvil, completamente silencioso. Entonces veo a alguien que se aproxima por la cancela. Lleva su falda vaquera azul y una rebeca azul, y tiene los pies descalzos. Lleva el pelo en una gruesa trenza. Y camina hacia mí desde allí, junto a la cancela. Entonces es cuando me doy cuenta de que estoy muerto. Y entonces ocurre la cosa más extraordinaria. Es así de sencillo, pienso para mí. Nos pasamos toda la vida preguntándonos acerca de la muerte y de lo que hay después o de lo que no hay después. Y entonces "¿es así de sencillo?"». A veces se me ocurre una idea escuchado música; como con Bach.

De: Ellen Hollender Bergman y Lina Ikse Bergman. *Tre Fragor* [Tres preguntas], Estocolmo: Leopard Förlag, 2006.

Paul Duncan Bergman vivió sus últimos años en Fårö, y continuó viendo películas casi a diario, recibiendo ocasionalmente visitas de su familia y manteniendo contacto telefónico con los amigos de forma regular. Murió el 30 de julio de 2007, a los 89 años, y fue enterrado en la isla el 18 de agosto de 2007.



INGMAR BERGMAN (Upsala, Suecia, 14 de julio de 1918-Fårö, Suecia, 30 de julio de 2007). Guionista y director de teatro y cine sueco. Considerado uno de los directores de cine clave de la segunda mitad del siglo XX, es para muchos, el cineasta más grande de la historia del cine.

Dos dramaturgos, Henrik Ibsen y, sobre todo, August Strindberg, lo influyeron e introdujeron en un mundo donde se manifestaban los grandes temas que tanto lo atraían, cargados de una atmósfera dramática, agobiante y aún desesperanzada, lo que deja una profunda huella en el espíritu del joven Bergman y una marcada influencia en su obra artística.

Su narrativa visual suele ser deliberadamente lenta, con un montaje y una secuencia de planos mesurados, esto con el fin de lograr un suficiente tiempo de reflexión entre los

espectadores, aun cuando ya estén «capturados» en la diégesis; sin embargo tal lentitud está, como en Andrei Tarkovsky, lejos de la monotonía merced a la carga del mensaje o a la excelente marcación actoral; otra característica de su estética fílmica es la limpieza de las imágenes.

Es recurrente el hecho de que en la mayor parte de la filmografía del realizador sueco, sus personajes son atravesados por los mismos caminos en que se internan. Se trata de trayectorias que los reconducen hacia sí mismos, hacia su propia alma, hacia su propia conciencia. Son recorridos íntimos, enigmáticos, que muchas veces se apoderan del espectador transportándolo a una experiencia estrictamente personal e inquietante, en la medida en que sus personajes realizan aquella trayectoria sobrecargada por un denso dramatismo, aquél que implica desnudar el alma humana en forma genérica.

Aquella trayectoria termina en algunos casos en la locura o en la muerte, en otros en un estado de gracia, un momento metafísico que permite a sus personajes comprender más de su realidad, una revelación que los iluminará y modificará el curso de sus vidas. En algunos casos les servirá para exorcizar, conjurar y dominar los fantasmas que perturban el alma del personaje.

Los personajes de Bergman arrastran un pesado lastre en sus mentes, en sus sentimientos. En general son adultos, salvo el caso del niño de El silencio (muy revelador, aunque sea Esther la que tiene el «alumbramiento», el personaje que interpreta Ingrid Thulin).

La inquietud que sienten esos personajes es más o menos latente, pero progresivamente irá revelándose ante el

espectador produciendo un efecto de iluminación y a veces sólo devastador.

La transmisión de esos estados de conflicto interno de sus personajes, originan historias angustiosas y lacerantes, como pocos directores de cine han podido comunicar a su público, y éste es el mayor logro del director sueco.

Los especialistas Jordi Puigdomenech y Charles Moeller clasifican las más de cuarenta obras de Bergman, como director y guionista, en cinco etapas:

Obras de juventud o impresionistas, 1945-1948;

De peso psicológico, 1948-1955;

De contenido simbólico, 1956-1963;

De expresión crítica, 1964-1980;

De reconstrucción genealógica, 1981-2007.